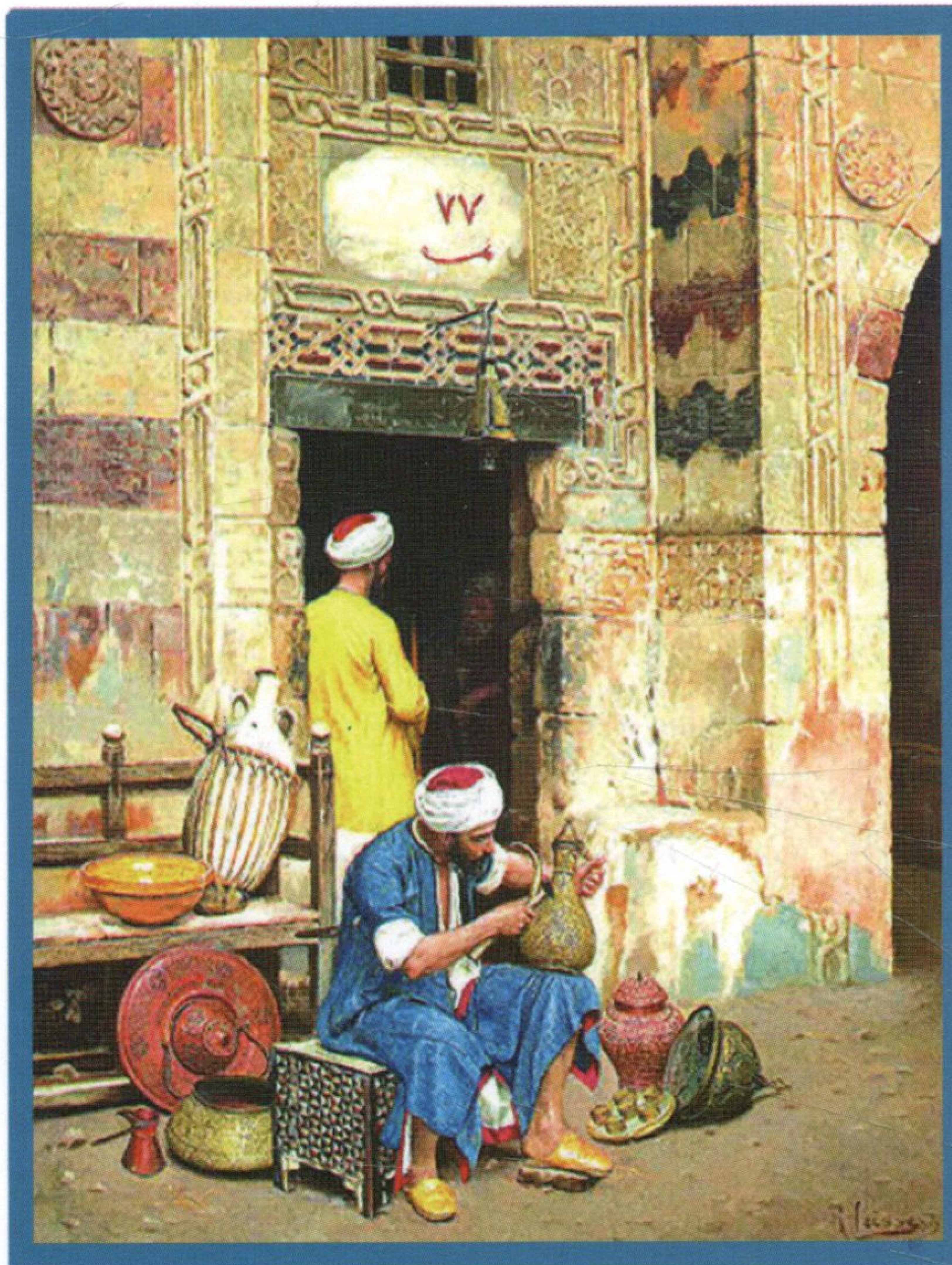
الخطاب السَّردي في الرِّواية العربيِّة



الدكتور
عدنان علي محمد الشريم

عالم الكتب الحديث
Modern Book's world
للنشر والتوزيع
2015

الخطاب السَّردي

في الرِّواية العربيِّة

الدكتور

عدنان علي محمد الشريم

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2015

الكتاب

الخطاب السردي في الرواية العربية

تأليف

عدنان علي الشريم

الطبعة

الأولى، 2015

عدد الصفحات: 312

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2014/5/2458)

ISBN 978-9957-70 831-3

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 471357 1 00961

فاكس: 475905 1 00961



إلى

مَنْ أفتقدهما كثيرًا.. ولم تمهلهما الدنيا لأرتوي من حنانيهما

أبي وأمي

إلى...

زوجتي... الحبيبة... ولاء

إلى...

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ

أهدي هذا الكتاب

د. عدنان الشريم

فهرس المحتويات

المقدمة

ما زال الخطاب السردي يحظى بعناية النقاد والدارسين، ويأخذ جلّ تفكيرهم، ويستميل قريحتهم. وهذه الدراسة من الدراسات التي تشتغل على تحليل الخطاب السردي في نماذج من الروايات العربية ذات البناء الثلاثي، أو ما تُعرف، بين الأوساط الأدبية، بالرّواية الثلاثيّة.

إن حجم الدراسات والممارسات النقدية التي أولى أصحابها دراسة الخطاب ومستوياته واسع جداً، سواءً على صعيد الدراسات الغربية أم العربية. وهي، في أغلبها، تقع ضمن الإطار الألسني البنيوي الذي أفضى إلى الاتجاهات السيميولوجية - الثقافية الفلسفية. وكان من بين الجهود التي بذلت في إطار الألسنية البنيوية، تلك التي بدأت مع فرديناند دي سوسير، وزيللج هاريس، وإميل بنفنست، وغيرهم من الألسنيين. أما عن الجهود التي بذلت في الإطار السيميولوجي، عبر الألسنية البنيوية للخطاب، فذلك ما نجده عند ميخائيل باختين، وفلاديمير بروب، وغريماس، ورولان بارت، وميشال فوكو، وتودوروف، وجيرار جينيت، وغيرهم من النقاد البنيويين. وأما على صعيد الدراسات العربية، فقد ظهر عدد كبير من المهتمين في دراسة الخطاب السردي، كان من أبرزهم: صلاح فضل في دراستيه "نظرية بنائية في النقد" 1987، و"أساليب السرد في الرواية العربية" 1992، وسعيد يقطين في دراستيه "تحليل الخطاب الروائي" 1988، و"انفتاح النص الروائي- النص السياق" 1989، ومحمد خطابي في دراسته "لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب" 1991، ومحمد مفتاح في دراسته "المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي" 1999، وحسن حنفي في دراسته "تحليل الخطاب" 1997. وغيرهم من النقاد.

وقد ارتأت هذه الدراسة أن تتخذ من الرواية ذات البناء الثلاثي موضوعًا لها، ويعود ذلك إلى جملة من الأسباب لعل من أبرزها:

أولاً: طبيعة البناء الروائي الذي يجعل من الثلاثية، عادةً، رواية مترامية الأطراف على صُعد طويلة على مستوى الزمان، بحيث يكون الزمن، عادةً، هو البطل في هذه الروايات.

ثانياً: يستدعي هذا البناء لونًا من التخطيط الروائي الذي يوزّع الأحداث والشخصيات على أبعاد جيليّة تتشكل عبر بنية النص الروائي لهذا النوع من الروايات.

ثالثاً: يتيح اتساع مساحة النص في الرواية الثلاثية مجالاً واسعًا، أمام عدد كبير من الكتّاب الروائيين العرب، لإعادة صياغة مستويات أخرى من مستويات الخطاب السردي الروائي، التي تندرج ضمن دائرة التجريب الروائي والتنويع في الكتابة والفكر الروائي، وبخاصة بعد أن أدرك الكتّاب العرب غربة الرواية العربية عن أصولها التراثية بصورة كاملة، بتبنيها لموضوعات غربية وتراث غربي وثقافة غربية، كما تجلت في أعمال الروّاد الأوائل من كتّاب القصة العربية.

وقد اتجهت هذه الدراسة في تحليلها لهذه الأبنية الروائية إلى فكرة "مستويات الخطاب السردي" بوصفها، هنا، استراتيجية تنظيمية اشتغل عليها الدرس النقدي الألسني البنيوي. ولكن دون أن تركز اهتمامها في تحليل البنية السردية على النحو الذي طوره النقاد البنيويون، من مثل بارت وتودوروف وجنيت، وإنما مرت عبر هذا التحليل إلى الرؤية المُنتجَة عبر فعل السرد، والتي لا يمكن وعيها إلا بالاتكاء على التحليل الألسني، الذي يهتم بالبناء والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

وقد انتظمت الدراسة في تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة، أوجزها على النحو الآتي:

التمهيد، وقد عرضت فيه لأبرز الجوانب التي تتعلق بطبيعة الدارسة، وأولى هذه الجوانب: التذكير بأبرز الجهود التي بذلها النقاد الغربيون في محاولاتهم المتابعة لتأصيل مصطلح الخطاب، وقد أشرت، في هذه الجانب، إلى دور الدرس الألسني، بوصفه الحاضن الأول لمصطلح الخطاب.

وعرضت، في جانب آخر، الى مصطلح "الرواية الثلاثية" الذي يندرج تحت مصطلح "الرواية الانسيابية. محاولًا إبراز الخصائص الفنية، التي تميّز هذا النوع من البناء الروائي،

كالطول والدائرية وطريقة الحُبكة الفنية. وفي التمهيد أيضاً، عرضت إلى فكرة "مستويات الخطاب السردي"، المتولدة أساسًا من فكرة التماسك النصي، التي تتطلب وجود أكثر من مشكّل للخطاب، كالأبنية اللسانية الصغرى والأبنية الدلالية الكبرى، وهما المكونان الرئيسان اللذان يشتغل عليهما التحليل الأدبي.

وأما **الفصل الأول**: فقد جاء تحت عنوان "**الخطاب السردي التاريخي في الرواية الثلاثية العربية**". وقد سعيت خلاله إلى تحليل الخطاب السردي في اثنتين من الثلاثيات الروائية، هما: "ثلاثية غرناطة" لرضوى عاشور، و"ثلاثية أرض السواد" لعبد الرحمن منيف". وهما روايتان تاريخيتان، يتساوق خلالهما مستويان من الخطاب؛ الخطاب التاريخي (الذاكرة الحقيقية والمتناهية للإنسان)، والخطاب الروائي (الذاكرة المتخيّلة واللامتناهية للإنسان). وفي هذا النوع من الرواية، ترتهن عملية الكتابة بمسؤولية مزدوجة يمارسها الروائي أثناء فعل الكتابة، فهو يتناول فترة محددة من التاريخ، وهو في اختياره المحدد بزمان ومكان وشخصيات، يذهب إلى المدوّنة التاريخيّة، ومن ثم يعمل على إعادة إنتاجها بقالب تخييلي. وقد توزّع التحليل الروائي في هذا الفصل على موضوعات ستة، هي:

أولًا: جدليّة العلاقة بين الرواية والتاريخ.

ثانيًا: الرواية التاريخية مفهومها ونشأتها.

ثالثًا: الخطاب السردي التاريخي في الرواية الثلاثية العربية.

رابعًا: الازدواجية المرجعية: المدوّنة التاريخية والمتخيّل الروائي.

خامساً: أنماط سرد التاريخ في الرواية التاريخية.

سادسًا: الشخصية التاريخية في الخطاب السردي التاريخي، وهي تتوزع على ثلاثة أنماط هي: الشخصية التاريخية- الفاعلة في تشكل الحدث السردي. والشخصية التاريخية- المغيبة/ المبعدة عن تشكل الحدث السردي. والشخصية التاريخية- المفترضة/ المتخيلة في تشكل الحدث السردي.

ويأتي **الفصل الثاني**، تحت عنوان: "**الخطاب السردي في رواية السيرة الذاتية- الثلاثية**". وقد تناولت فيه اثنتين من الثلاثيات الروائية التي تندرج تحت مصطلح "رواية-

السيرة الذاتية"، وهما: ثلاثية حنا مينه (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف)، وثلاثية محمد شكري (الخبز الحافي، زمن الأخطاء، ووجوه). ولأن مصطلح "رواية السيرة الذاتية" ينطوي على إشكالية محورية، لا تزال تحظى باهتمام النقد والنقاد حتى هذه اللحظة، وهي محاولة تجنيس هذا النوع من الكتابة الذي يمزج بين الرواية والسيرة الذاتية لينتج كتابة نوعية/ تجنيسيّة ثالثة، هي ما تعرف بـ"رواية السيرة الذاتية"، فقد ارتأت هذه الدراسة أن تقدم بعضًا من التصورات والآراء التي اشتغل عليها الدرس النقدي حول إشكالية "تداخل الأنواع الأدبية"، في أبرز المشروعات الفكرية والنقدية التي أسست هذه القضية، وصولاً إلى تلك العلاقة الإشكالية، التي لا تزال ناشئة بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية، ولاسيّما عند اندغامهما في خطاب سردي واحد، بل وفي صياغة فنية وموضوعية واحدة.

ويحاول هذا الفصل الكشف عن وظيفة مزدوجة يتأسس عليها الخطاب السردي في رواية السيرة الذاتية، وهي أن الخطاب في أحد مستوياته يحافظ على خصوصية حكاية السيرة الذاتية التي يرويها، وهو، في الوقت ذاته، يفتح هذه الحكاية على المستوى الموضوعي العام، وذلك من خلال انفتاح الذات الساردة على المستوى المجتمعي/ البيئي في إطاره العام. وقد تناول تحليل الخطاب السردي في "رواية السيرة ذاتية" الموضوعات الآتية:

أولًا: رواية السيرة الذاتية وإشكالية تداخل الأنواع.

ثانيًا: بين رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية.

ثالثًا: الخطاب السردي والوظيفة المزدوجة في رواية السير الذاتية.

رابعًا: الذاتي والموضوعي(الخاص والعام) في رواية السيرة الذاتية.

خامسًا: الإنشائية الفنية في كتابة رواية السيرة الذاتية.

سادسًا: الروائية في رواية السيرة الذاتية.

أما الفصل الثالث: فهو بعنوان: "الاتجاهات الأيديولوجية في الخطاب الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ". ويحاول هذا الفصل الوقوف على العلاقة الناشئة بين الرواية، بوصفها شكلاً أدبياً، والإيديولوجيا، بوصفها نسقاً للتصورات التي تحكم الفكر والممارسة. وفي هذا الفصل يستأنس الباحث بالطروحات النقدية الغربية التي نظّر لها عدد من النقاد كان من

أبرزهم: ميخائيل باختين ولوسيان غولـدمان. وقـد أكـد بـاختين في أطروحتـه علـى وجـود الإيديولوجيات في بنية النص الروائي. وقد لاحظنا أن باختين يعمد إلى تحليل موضـوعه مـن خلال بعدين: العناصر الأسلوبية لتشخيص الخطـاب. والامتـدادات الاجتماعيـة والتاريخيـة لدلالات الخطاب وحقله الإيديولوجي. ووفقاً لهذا التصور الذي ترتكز عليـه نظريـة الروايـة لدى باختين فإن الإيديولوجيا تدخل الرواية بوصفها مكوّناً جمالياً لأنها هـي الـتي تتحـول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص. وأما ما يخص أطروحة غولدمان، فهي تفعل مـن سياق الأيديولوجيا على مستوى "الرواية كإيديولوجيا"، بمعنى التعـبير عـن تـصورات الكاتـب من خلال الإيديولوجيات المتصارعة في بنية الرواية. ومن هنا، فإننـا نجـد غولـدمان يتحـدث عن وجود بنية داخلية في العمل الأدبي، وإنه من الواجب على الناقد أن يحللـها، وأمـا غايتـه من وراء ما يسميه تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى تحديد البنية الدالة، التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص.

وقد تناول تحليل الخطاب السردي في ثلاثية محفوظ، الموضوعات الآتية:

أولًا: الإيديولوجيا- المصطلح والمفهوم

ثانيًا: علاقة الأدب بالإيديولوجيا

ثالثًا: المنظور الإيديولوجي في ثلاثية نجيب محفوظ

-الاتجاهات السياسية- (الخطاب السياسي الوطني).

-الاتجاهات الإيديولوجية- الفكرية

الصراع الإيديولوجي- الفكري بين (الإخوان المسلمين) و(الاشتراكيين- الشيوعيين).

وأما **الفصل الرابع**، فهو بعنوان: **"الروايـة الثلاثيـة والـصراع مـع المحتـل"**، وفي هـذا الفـصل تتنـاول الدراسـة اثنـتين مـن سـرديات الروايـة الثلاثيـة، الـتي تنـدرج ضـمن دائـرة التجريب، والتنويع في الكتابـة والفكـر الروائـي، وهمـا: ثلاثيـة محمـد ديـب "الـدار الكـبيرة، والحريق والنول"، وثلاثية أحمد حرب "إسماعيل"، و"الجانب الآخر لأرض الميعاد"، و"بقايا".

ويتناول هذا الفصل موضوع الصراع العربي مع المحتل وأشكال مقاومته، وذلك مـن خلال إبراز دور الرواية العربية، في التعبير عن ضمير الأمة العربي وهمومها وتطلعاتهـا الـتي

ترنو إليها، لنيل الحرية وللحفاظ على مقومات الهوية العربية. وقد عرضت في هذا الفصل الجوانب الآتية:

أولًا: الإطار العام لثلاثيتي ديب وحرب.

ثانيًا: صورة الآخر (المحتل/ المستعمِر) في ثلاثيتي ديب وحرب.

ثالثًا: أشكال المقاومة الوطنية في ثلاثيتي ديب وحرب.

وقد انتهت الدراسة إلى خاتمة سجلت فيها أهم النتائج التي أفضى إليها موضوع الدراسة.

وأما ما يخصُّ منهج الدراسة، فقد حاولت أن أقيم دراستي في ضوء معطيات مناهج متعددة، تفيد من مناهج تحليل الرواية ومن الطروحات السرديّة الحديثة. وعلاوة على هذا، فقد انفتحت الدراسة على معطيات المناهج العلمية الأخرى التي تقتضيها قراءة النص الأدبي.

المؤلف د. عدنان علي الشريم

جرش- الأردن- 2014م

التمهيد

لقد شكّل الدرس اللساني الحاضن الأول لمصطلح "الخطاب" في صورته الأساسية، إذ تزامن ظهور مصطلح الخطاب مع ظهور كتاب فرديناند دي سوسير "محاضرات في اللسانيات العامة". وقد تناول سوسير أهم المرتكزات الأساسية للسانيات: كنظامية اللغة، والدال، والمدلول، واللغة والكلام، والتزامنية والتعاقبية. وقد تركت محاولة سوسير في التمييز بين اللسان/ اللغة والكلام أثرًا بالغًا سواء على صعيد الدراسات اللغوية، التي أدت إلى ظهور علم جديد لدراسة اللغة، أم على صعيد الدراسات الأدبية، من خلال مواصلة البحث عن هذه الأدبية "كموضوع" وسعيها إلى إقامة علم جديد للأدب. ويرى سوسير أن اللغة "هي ملكة التخاطب التي يمتلكها كل البشر طبقًا لقوانين الوراثة، فهي ظاهرة إنسانية عامة، وهي نظام نحوي له وجود كامن في كل عقل، وبتحديد أدق في عقل الجماعة، لأن اللغة ليست كاملة عند أي متكلم: إنها توجد وجودًا كاملًا في عقل الجماعة فقط"[1]. أما الكلام "فهو ما نسمعه في الحياة الإنسانية من عبارات ينطقها الأفراد لها وجود مادي"[2].

وكان لابد للدارسين من إيجاد مصطلح لمفهوم الكلام بوصفه لغة مؤداة في سياق فردي كما ظهر لدى سوسير، "فكان الخطاب مرادفًا للكلام عند سوسير وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية"[3]. ويكاد يتفق الدارسون المهتمون في تحليل الخطاب على ريادة زيللج هاريس في هذا الموضوع، وخاصة بعد أن وضع دراسته "تحليل الخطاب" 1952. وقد سعى هاريس إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي يحلل بها الجملة، بداية، اهتم في اشتغاله بتحليل الخطاب انطلاقاً من مسألتين: أولاهما توسيع حدود الوصف اللساني إلى ما هو خارج الجملة. وهذه مسألة لسانية محضة. أما المسألة الثانية فتتعلق بالعلاقات الموجودة

---

(1) محمد فتيح: في الفكر اللغوي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1989، ص ص 52- 53.

(2) محمود حجازي: البحث اللغوي، مكتبة غريب، القاهرة 1993، ص 33.

(3) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1993، ص 22.

بين اللغة والثقافة والمجتمع. وباعتباره قضية خارج لسانية فلم يهتم بها هاريس. ببقائه ضمن حدود المجال اللساني، عرّف الخطاب بأنه "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[1].

وإذا كان هاريس يؤكد على وجود الخطاب رهيناً بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ، فإن الفرنسي إميل بنفنست Emile Benveniste بدأ يقدم تعريفه للخطاب من منظور مختلف يستفيد من الدعائم اللسانية ولكنه يتجاوزها؛ فهو يرى "أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب. ومع الجملة نترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات، على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وندخل إلى مجال آخر حيث اللسان أداة للتواصل نعبّر عنه بواسطة الخطاب"[2]. وهو يذهب إلى تعريف الخطاب على أنه "كل تلفظ يفترض متكلماً ومستمعاً تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال"[3].

وقد بدأ بنفنست، بعد التعريف الذي انتهى إليه للخطاب، يميّز بين نظامين من التلفُّظ هما: (الخطاب) و(الحكاية التاريخية/ القصّة). "فالخطاب وقوامه جملة الخطابات الشفوية المتنوعة ذات المستويات العديدة وجملة الكتابات التي تنقل خطابات شفوية أو تستعير طبيعتها، وهدفها شأن المراسلات والمذكرات والمسرح والأعمال التعليمية، يختلف عن الحكاية التاريخية في مستويين اثنين هما: الزمن وصيغ الضمائر. فالخطاب يوظّف كل الأزمنة، في حين لا يكون زمن الحكاية إلا زمناً آورستيًّا "Aoriste" أي ماضيًا لا يمكن تحديده. كذلك يتعامل الخطاب مع صيغ الضمائر المختلفة، في حين يقتصر توظيف الضمائر في الحكاية التاريخية على صيغة الغائب. وإذا كان مفهوم الخطاب يمكن أن يتسع، لدى بنفنست، ليشمل كل الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها شخص آخر ويعلن عن ذاته باعتباره

(1) يقطين ، تحليل الخطاب، ص 17.

(2) المرجع نفسه، 18

(3) المرجع نفسه، ص 19. وانظر: محمد الباردي: إنشائية الخطاب الروائي في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 5.

متكلماً وينظم كلامه وفق مقولة الضمائر، فإن الرواية هي خطاب أدبي ذو شرعية كاملة، فهو يجمع بدوره بين المقولتين: مقولة الزمن ومقولة الضمير"[1].

وأما تودوروف Todorov ، فهو يستند في تمييزه بين (الخطاب) و(القصة/ الحكاية) على مصدرين، الأول: الشكلانيّة الروسية، ومن أبرز أعلامها توماشفيسكي Tomachveski الذي ميّز في دراسته "نظرية الأغراض" بين المتن الحكائي والمبنى الروائي. إذ يُعرّف المتن الحكائي "بأنه مجموع الأحداث المتعلقة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، وهو أي [المتن الحكائي] يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي بمعنى الوقتي والسببي للأحداث وباستقلال عن الطريقة التي نظّمت بها [تلك الأحداث] أو أدخلت في العمل". ويُعرّف المبنى الروائي "بأنه يتألف من الأحداث ذاتها التي يتألف منها المتن الحكائي بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّنها لنا". وأما المصدر الثاني، فيتمثل في الأفكار التي صاغها بنفنست، والتي تتعلق بمفهوم الخطاب وعلاقته بالحكاية التاريخية/ القصة. وقد أكد تودوروف أن للأثر الأدبي، عموماً، مظهرين في آن واحد: قصة وخطاب. أما القصة، فتعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها بالشخصية في فعلها وتفاعلها. وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يتلقى هذا الحكي. وفي إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة)، ولكن الذي يهم التحليل الأدبي في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)[2].

ويقدم تودوروف، بعد تمييزه بين طرفي الأثر الأدبي: القصة والخطاب، تصوراً متكاملاً لدراسة الحكي، سواء في التمييز بين مظهريه في اختلافهما أو تكاملهما، أو في خصائص كل واحد منهما، ثم يقدم لنا بعد ذلك مكونات كل من المظهرين، مركّزاً بشكل رئيسي على ما ينبغي أن يهتم به التحليل الأدبي بحثاً وتقصياً، إذ يقول: "فالحكي كقصة يتم

---

(1) الباردي: إنشائية الخطاب الروائي، ص 5، وانظر: يقطين: تحليل الخطاب، ص ص 18- 19.

(2) انظر: يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 30. وانظر: الباردي: إنشائية الخطاب الروائي، ص ص 5-6.

التمييز فيه بين مستويين هما: منطق الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها ببعضها من جهة ثانية. أما الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاثة جوانب: زمن الحكي وجهاته وصيغه"[1]. غير أن تودوروف يعود في كتابه "البويطيقا" (الشعرية) 1973 ليطور المنطلقات التي تحدث عنها سابقاً في كتابه "مقولات الحكي الأدبي" 1966، مستفيداً من العديد من الانجازات وبالأخص التطوير الذي أضافه جيرار جنيت على تحليل الخطاب الروائي، من خلال كتابه "خطاب الحكاية"1972. وقد طرح تودوروف تصوراً متكاملاً حول تحليل الخطاب الأدبي، إذ "يبدأ أولاً بتسجيل كون النص الأدبي يتحدد من خلال ثلاثة جوانب مركزية هذه الجوانب هي: الدلالي والتركيبي والفعلي"[2]. وقد أكد تودوروف أن الجانب الفعلي (اللفظي) هو المركزي بالنسبة للبويطيقا التي يشتغل فيها، وقد حظي هذا الجانب باهتمام تيارات نقدية جديدة: الأسلوبية، وجهات السرد، الأبحاث المورفولوجية الألمانية، وجهات النظر في النقد الأنجلو- أمريكي. إن هذه الجوانب الثلاثة مع المقولات التي تتضمنها على مستوى التحليل تبدو لنا على الشكل التالي:

1. الجانب الدلالي: نجيب فيه عن سؤالين: كيف يدل النص على شيء؟ وعلى ماذا يدل؟ ونطرح فيه قضايا سجلات الكلام.
2. الجانب اللفظي: يتضمن المقولات التالية: الصيغة (Mode) والزمن (Temps) والرؤيات (Visions)، والصوت (Voix).
3. الجانب التركيبي: ويتضمن: بنيات النص- النظام الفضائي (وهو خاص بالشعر)- التركيب السردي- تخصيصات وارتدادات (وهنا يتحدث عن المحمولات السردية) [3].

أما جيرار جنيت G.Genette، فهو يبدأ، من خلال كتابه "خطاب الحكاية" 1972، في تمييز ثلاثة مفاهيم تتصل بالحكي:

---

(1) يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 30.
(2) المرجع نفسه، ص 35.
(3) المرجع نفسه، ص 35-36.

"فبمعنى أول– هو الأكثر بداهة ومركزية حالياً في الاستعمال الشائع–، تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

وبمعنى ثان– أقل انتشاراً، ولكنه شائع في الوقت الحاضر بين محللي المضمون السردي ومنظّريه–، تدل كلمة الحكاية على سلسلة الأحداث، الحقيقية أو التخييلية، التي تشكّل موضوع الخطبة [الخطاب]، ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار، الخ). وفي هذه الحالة يعني "تحليل الحكاية" دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها.

وبمعنى ثالث– هو الأكثر قدماً في الظاهر–، تدل كلمة الحكاية على حدث أيضاً؛ غير أنه ليس البتة الحدث الذي يُروى، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصاً ما يروي شيئاً ما: إنه فعل السرد متناولاً في حد ذاته"[1].

وقد أطلق جنيت، تجنباً لوقوع أي إبهام أو غموض، مصطلحات أحادية المعنى على كل من هذه المظاهر الثلاثة للواقع السردي، وهذه المصطلحات هي:

- **القصة**، المدلول أو المضمون السردي.
- **الحكاية**، الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي ذاته.
- **السرد**، الفعل السردي المنتِج[2].

ولكن جنيت، وعلى غرار تودوروف، يرى أن الحكي، بمعنى الخطاب، هو وحده الذي يمكننا دراسته وتحليله تحليلاً نصياً. وذلك لسبب بسيط، هو أن القصة والسرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكاية. وكذلك الحكاية أو الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصه وإلا فليس سردياً. إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي

(1) جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص37.

(2) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص ص 38– 39.

ترويها، وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله. ولذا، فإن تحليل الخطاب السردي، في نظر جنيت، يهتم بدراسة العلاقة الموجودة بين الحكاية والقصة من جهة، والحكاية والسرد من جهة ثانية، والقصة والسرد من جهة ثالثة. وقد أعلن جنيت عن اتفاقه الجوهري مع تودوروف في تقسيمه لمكونات الخطاب وهي: **الزمن** (كشف العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب)، **والصيغة** (نمط الخطاب الذي يستعمله السارد)، **والجهة** (الكيفية التي يدرك بها السارد القصة)[(1)].

وينضاف إلى هؤلاء النقاد، نقاد آخرون ليسوا بأقل أهمية عن سابقيهم على صعيد تحليل الخطاب، سواء أكان ذلك على صعيد الجانب التنظيري أم التطبيقي، ونذكر من بينهم: ميخائيل باختين، وفلاديمير بروب، وغريماس، ورولان بارت، ميشال فوكو وغيرهم من النقاد الغربيين، وأما على صعيد الدراسات العربية، فقد ظهر عدد كبير من المهتمين في دراسة الخطاب، كان من أبرزهم صلاح فضل في دراستيه "نظرية بنائية في النقد" 1987، و"أساليب السرد في الرواية العربية" 1992، وسعيد يقطين في دراستيه "تحليل الخطاب الروائي" 1988، و"انفتاح النص الروائي- النص السياق" 1989، ومحمد خطابي في دراسته "لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب" 1991، وحسن حنفي في دراسته "تحليل الخطاب" 1997. ومحمد مفتاح في دراسته "المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي" 1999 وغيرهم من النقاد.

وقد اتجهت الدراسة إلى تحليل الخطاب السردي في نماذج من الروايات العربية ذات البناء الثلاثي، أو ما تعرف "بالرواية الثلاثية". وقد ورد مصطلح "الثلاثية" (Trilogy) في دلالته المعجمية ليدل على "سلسلة من ثلاث مسرحيات أو ثلاثة مؤلفات أدبية أو موسيقية كل منها تام في ذات نفسه ولكنه شديد الصلة بشقيقيه يشكّل وإياهما موضوعاً واحداً"[(2)]. وقد جاء في الموسوعة المعرفية "ويكيبيديا" أن مصطلح "الثلاثية" يدل على "مجموعة من ثلاثة أعمال فنية، عادة، ما تكون أدبية، أو أفلاماً، والتي ترتبط فيما بينها حتى يمكن رؤيتها كعمل واحد، أو ثلاثة

---

(1) انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص ص 40- 41.

(2) منير البعلبكي: المورد الأكبر- قاموس انجليزي- عربي حديث، مادة (Trilogy)، دار العلم للملايين، بيروت، ط41، 2007، ص990.

أعمال منفصلة. ومعظم الثلاثيات هي أعمال مستوحاة من الخيال. ومن الأمثلة على ذلك مجموعة روايات ثلاثية The Deptford Trilogy لمؤلفها الروائي الكندي Robertson Davies، وهي تتضمن نفس الشخوص والظروف. وهناك ثلاثيات روائية يكون الارتباط فيها مبهماً وأقل وضوحاً، ومن الأمثلة على هذا النوع من الثلاثيات "النجم المستعر" The Nova Trilogy للروائي الأمريكي William .S. Burroughs، الذي استخدم فيها تقنية القطع Cut-up technique. وقد أرجعت هذه الموسوعة تاريخ الثلاثيات إلى العهود القديمة، ففي مهرجان Dionysian الذي كان يُعقد في اليونان القديمة، كانت تؤدى مسرحيات ثلاثية يتبعها مسرحية رابعة ختاميّة. وتعد مسرحية The Oresteia الثلاثية المسرحية الوحيدة التي وصلت إلينا من العهد اليوناني القديم، وكانت في الأصل تؤدى في مهرجان يُعقد في أثنا عام 458 ق. م. وهي تمثل تراجيديا كتبها Aeschylus، والتي تتحدث عن "نهاية اللعنة على بيت أتريس"، وقد تم كتابتها في الأصل لتكون عملاً من أربعة أجزاء"[1].

وتندرج الرواية الثلاثية تحت مصطلح "الرواية الانسيابية" التي أطلق عليها أحد كتابها الفرنسيين رومان رولان Romain Rolland اسم Le Roman-Fleuve. وتعني كلمة Fleuve "نهر كبير له عدة فروع، وله انسياب طويل يصب في بحر، وتستخدم في الأدب دلالة الوفرة والانسياب"[2]. وقد عرّف أحد الدارسين الرواية الانسيابية بقوله: "هي رواية حديثة ترتبط بتقليد فني طويل وقديم هو الفن الملحمي وتتخذ من الشكل الدائري إطاراً لها، وداخل تعرجات النهر الروائي تقدم دلالة شاملة، وتحليلاً نفسياً للطبائع، وتصويراً تاريخياً واجتماعياً عظيماً وتقدم الرمزية الأخلاقية أو الفلسفية"[3].

ومن التسميات التي أطلقها النقاد على بعض من الروايات الثلاثية، بوصفها روايات انسيابية، هناك "رواية الأجيال" و"الرواية النهرية"؛ فقد استخدم محمد غنيمي هلال

(1) WWW.Wikipedia.org /Wiki/Trilogy..

(2) أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص ص 32- 33.

(3) المرجع نفسه، ص 33.

مصطلح "الروايات النهرية" وقال: "إنها تلك الروايات التي تؤرّخ لأجيال متعاقبة" وردّها إلى المنهج الواقعي الطبيعي، وذكر بعض نماذجها لدى بلزاك Balzac وزولا E.Zola وجالسورثي Galswarthy وأرنولد بنيت Arnold Bennet[(1)]. ويذهب عبد المحسن طه بدر إلى أن رواية الأجيال تعنى بتجسيد التطور الاجتماعي لشعب من الشعوب، مركّزةً على التاريخ النفسي والحركة الداخلية والنفسية[(2)]. وقد ذهبت سيزا قاسم إلى "أن قالب "الثلاثية" مأخوذ من القوالب الغربية، وقد قلّت في العربية مثل هذه الروايات المتتابعة الأجزاء بينما انتشرت في الغرب، وعرفت الآداب الغربية الأعمال ذات النفس الطويل التي سُمّيت بالروايات الأنهار Romans Fleuves وبروايات الأجيال"[(3)].

وتتميز الرواية الثلاثية، شأنها في ذلك شأن الرواية الانسيابية، بخصائص فنية، تجعلها تختلف عن الرواية التي تعتمد على الحدث في البناء القصصي، ومن هذه الخصائص: الطول، والدائرية، وطريقة الحبكة الفنية؛ وفيما يخص الطول في الرواية الثلاثية، فهو سمة مشتركة بين مجمل الروايات ذات البناء الثلاثي، ويعود الطول فيها إلى جملة من العوامل لعل من أبرزها:

أولاً: طبيعة البناء الروائي الذي يجعل من الثلاثية، عادة، رواية مترامية الأطراف على صُعد طويلة على مستوى الزمان، بحيث يكون الزمن، عادة، هو البطل في هذه الروايات.

ثانياً: يستدعي هذا البناء لوناً من التخطيط الروائي الذي يوزّع الأحداث والشخصيات على أبعاد جيليّة تتشكّل عبر بنية النص الروائي لهذا النوع من الروايات.

ثالثاً: "خاصية الاستقصاء في الوصف، والدقة المتناهية في التحليل، والاستغراق في تلوين الأسلوب، وإثرائه بالنظريات وتجميله باللغة الشعرية. وهذه كلها سمات تتضافر مع غيرها لتكوّن خصائص هذا اللون الروائي"[(4)].

---

(1) محمد غنيمي هلال: المؤثرات الغربية في الرواية العربية،، مجلة الآداب، عدد 3، آذار، بيروت، 1963، ص23، نقلاً عن: زهير محمود عبيدات: رواية الأجيال في السرد العربي الحديث، دار أزمنة، عمان، 2009، ص 24.

(2) انظر: عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة، نجيب محفوظ دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص ص201-202.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 25.

(4) محمد: الرواية الانسيابية، ص ص 77- 78.

وأما الدائريّة، فهي سمة فنية تميّز هذا النوع من الرواية الممتدة، وهي تعني: "رجوع بعض الشخصيات إلى الظهور مرة أو مرات خلال الأعمال التي تتكوّن منها الرواية الانسيابية، وهذه العودة مقصودة في حد ذاتها، لأنها بالإضافة إلى الجذب الخفي وتكوين الصلات الحميدة بين الكاتب والقرّاء الذين يتعاملون مع شخصيات سبق لهم معرفتها من قبل في عمل سابق- فإن هذه العودة تتآزر فيما بينها لتصوّر بعداً أو نموذجاً خاصاً. ومن خلال ذلك الأسلوب أراد بلزاك أن يصل إلى كتابة تاريخ ما أهمله كثير من المؤرخين"[1].

وأما طريقة الحبكة الفنية في الرواية الثلاثية، "فليس تسلسل الأحداث ونموها وتأزمها عند نقطة معينة- كما هو الشأن في البناء القصصي المعتمد على الحدث- وليست نقطة القمة في تطور الشخصية في البناء القصصي المعتمد على الشخصية- هو أساس البناء في الرواية الانسيابية وإنما أصبحت وسيلة الترابط موزّعة بين الأجزاء كلّها وفي داخل العمل نفسه بحيث نرى الترابط قائماً- على هيئة جماعيّة ومستقلة"[2].

وبعد هذا التقديم، تجدر الإشارة إلى أن الدراسة اتجهت في تحليلها لهذا النوع من الأبنية الروائية إلى فكرة "مستويات الخطاب السردي" بوصفها، هنا، استراتيجية تنظيمية اشتغل عليها الدرس النقدي الألسني البنيوي، ولكن دون أن تركز اهتمامها في تحليل البنية السردية على النحو الذي طوره النقاد البنيويون، من مثل بارت وتودوروف وجنيت، وإنما مرت عبر هذا التحليل إلى الرؤية المُنتجة عبر فعل السرد، والتي لا يمكن وعيها إلا بالاتكاء على التحليل الألسني، الذي يهتم بالبناء والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

وقد ظهرت فكرة مستويات الخطاب من موضوع التماسك النصي، الذي يتطلب وجود أكثر من مشكّل للخطاب، فهناك بنى سطحية وأخرى دلالية تتصل بظواهر خارجية، ويصار إلى تحليلها بالاتكاء على المنظومة العلمية والمعرفية وجميع أشكال الأنشطة الإنسانية المختلفة. ولكي تتحقق فكرة التماسك النصي فلابد من تجاوز البنى السطحية (اللغوية والصرفية والصوتية) للنص إلى المستوى الدلالي أو البنى العميقة للنص. وفي هذا الصدد

---

(1) محمد: الرواية الانسيابية، ص 43.

(2) المرجع نفسه، ص 78.

يذهب ميشال فوكو، في واحد من الافتراضات التي تناقش "التشكيلات الخطابية" إلى القول: "لأجل تجميع العبارات في وحدات حقيقية، ينبغي وصف تسلسلها وتتابعها ووصف أشكال التوحيد التي تظهر بها: كوحدة المضامين الفكرية وتماثلها وثباتها"(1). ويؤكد فوكو، خلال مناقشة سمات "الوظيفة العبارية" على أنها وظيفة تستلزم وجود ميدان مشترك. مما يجعل من العبارة شيئاً آخر يتعدى مجرد اجتماع أدلة وعناصر وقواعد لسانية، إذ ليست العبارة إسقاطاً مباشراً على مستوى اللغة، لموقف معين أو لمجموعة من التمثيلات. ليست مجرد إشراك لعدد من العناصر والقواعد اللسانية واستخدام لها من طرف الذات المتكلمة. فالعبارة، منذ البداية، ومنذ نشأتها، تبرز بوضوح داخل حقل عباري يمنحها وضعاً ومكانة ويرتب علاقاتها الممكنة بالماضي، ويفتح أمامها مستقبلاً محتملاً. فكل عبارة، هي بهذا المعنى نوعية ولا توجد عبارة عامة أو عبارة متحللة أو أخرى محايدة أو غير متقيدة، بل ثمة باستمرار عبارة منضوية في مجموع، تلعب دورها وسط عبارات أخرى محايدة تستند إليها، وتتميز عنها: فهي تندمج دوماً في شبكة من العبارات، تنال حصتها، مهما كانت ضئيلة وتافهة داخلها"(2). ولذا، فإن المتتاليات والجمل لا تحقق تماسكاً نصياً إلا على مستواها المباشر(الأبنية الصغرى)، ورفع ذلك إلى التمثيل الدلالي الأكبر. وما يهمّنا، على صعيد تحليل الخطاب، هو ضرورة العبور من خلال مستوى "الأبنية اللسانية الصغرى" إلى التمثيل الدلالي الأكبر على مستوى "الأبنية الكبرى".

(1) ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005، ص 35.

(2) فوكو: حفريات المعرفة، ص 92.

الفصل الأول

الخطاب السردي التاريخي في الرواية الثلاثية العربية

عَرَفت الرواية العربية الحديثة مستويات فنية مختلفة وأنماطاً فكرية متعددة. وقد شكّلت كتابة "الرواية التاريخية العربية" أحد مستويات الخطاب السردي في الممارسة الروائية العربية، التي تقع ضمن دائرة التجريب، والتنويع في الكتابة والفكر الروائي بصورة عامة، بما يتوافر لها من سمات التكوين السردي والمضموني، جعلتها تنماز عن غيرها من مستويات الخطاب السردي الروائي الأخرى.

أولاً: جدليّة العلاقة بين الرواية والتاريخ

ثمة علاقة ممتدة بين الفن والتاريخ، ولاسيّما أن الرواية التاريخية تشكّل خطاباً سردياً خاصاً يتقاطع خلاله نمطان من أنماط الخطاب، هما: الخطاب التاريخي (الذاكرة الحقيقية والمتناهية للإنسان)، والخطاب الروائي (الذاكرة المتخيلة واللامتناهية للإنسان)، إذ يتساوق خلالها المتناهي مع اللامتناهي، ويندرج الحقيقي ضمن المتخيّل، فيجتمعان ليصيرا إلى جنس فرعي هو الرواية التاريخية.

ومن هنا، يمكن القول: إن الرواية التاريخية، التي يجتمع فيها هذان الخطابان السرديان: التاريخي والروائي، تتشكل في "منطقة وسطى بين التاريخ والأدب، يؤلّف بينهما أنّ كلاً منهما خطاب سردي، إلا أن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"[(1)]. ولا بدّ من الإشارة هنا، إلى أن الرواية التاريخية تظل من صنع المخيال الأدبي في الوقت الذي يكون فيها التاريخ مادتها الخام، وبتعبير آخر: تعد الرواية هنا، منتجاً تحويلياً، أما التاريخ فيعد منتجاً أولياً.

فالرواية، وفقاً للجدلية الناشئة بينها وبين التاريخ، "تتشكّل من بنية معقّدة تمزج بين الأيديولوجيا والفن، لأنّ التاريخ حين يصبح مادةً للرواية يصير بعثًا للماضي: يوثق علاقتنا به، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة، فيها من الفن روعة الخيال، ومن التاريخ صدق الحقيقة، ولا شك أن التاريخ حين يصبح مادة للرواية يصير ضرباً آخر من ضروب

---

(1) محمد القاضي: الرواية والتاريخ طريقتان في كتابة التاريخ روائياً، مجلة "فصول"، مجلد 16، عدد 4، 1998، ص 42.

المعرفة الإنسانية، له طبيعته المتميزة ومكوناته الخاصة، ومن هنا لا نسأل في الرواية التاريخية- إلى حد كبير- عن حقيقة التاريخ، وإنما نفتّش عن صدق الفن"[1]. وفي معنى مشابه يذهب أرسطو إلى القول: "إن اختيار موضوع تاريخي لا يقلل من أدبية العمل فبمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي، وبناء على ما يقوله أرسطو تقع مسؤولية الروائي- الوثائقي نحو أدبية العمل وليس وثائقيته"[2].

وقد لعب الخيال دوراً هاماً في كتابة التاريخ منذ هيرودوتس، حيث بين أرسطو أن ثمة فرقاً بين الشاعر الملحمي والمؤرخ، إذ يقول: "إن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً، ولكنه سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً)، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع. ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة، وأسمى مقاماً من التاريخ؛ لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[3].

أما رائد علم الجمال الحديث لودوفكو كاستلفترو Ludovico Castelvetro ، فقد فرق بين طبيعة الفن- الشعر وطبيعة التاريخ، إذ يقول: "فالشعر تشبيه أو مشابهة للتاريخ. والتاريخ على قسمين رئيسين: المادة، والقول، وفي كليهما الخلاف بين الشعر والتاريخ، لأن مادة التاريخ ليست من اختراع عبقرية المؤرخ، بل يستمدها من مجرى أمور

(1) طه وادي: الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 2003 ، ص157.

(2) فريال جبوري غزول: الرواية والتاريخ- عرض الدوريات الأجنبية، الدوريات الأجنبية، جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده، مجلة "فصول"، 1982، ص 295.

(3) أرسطو: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا، ترجمه وشرحه وحققه: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 26. وانظر: المرجع نفسه، هامش رقم (2)، ص26-27، حيث يعلق الشارح على مفهوم التاريخ في نص أرسطو بقوله: "التاريخ بهذا المعنى هو التاريخ الإخباري الذي يروي الوقائع دون استخراج الفلسفة الكامنة وراءها، أي التاريخ كما كتبه الطبري في تاريخه، لا التاريخ كما رسم نواميسه ابن خلدون في "مقدمته". وسمو الشعر على التاريخ بهذا المعنى يأتي من كون الكلي أسمى من الجزئي. وانظر أيضاً المرجع نفسه، (النسخة التي نقلها أبو بشر متّى بن يونس القنائي من السريانية إلى العربية) تحت باب: (الشعر أكبر فلسفة من التاريخ وتطبيق ذلك على الملهاة والمأساة) حيث يقول ارسطو: "ولذلك صارت صناعة الشعر هي أكثر فلسفة وأكثر في باب ما هي حريصة من إيسطوريا [التاريخ Histoire] من قبل أن صناعة الشعر هي كلية أكثر، وأما إيسطوريا فإنما تقول وتخبر بالجزئيات". ص 103.

الدنيا أو من إرادة الله الظاهرة أو المشهورة، ولغته هي اللغة التي يستعملها الناس حين التفكير، أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيّلة من عبقرية الشاعر، ولغته ليست هي اللغة المستعملة بين الناس في التفكير، لأن الناس لا يفكرون شعراً، وإنما هي لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر. على أن مادة الشعر يجب أن تكون شبيهة بمادة التاريخ ومحاكية لها، لكن يجب ألا تكون نفس المادة"[1]. وإذا كان كاستلفترو يفرق بين طبيعة الشعر-الفن وطبيعة التاريخ، فيجعل الشعر تشبيهاً أو مشابهة للتاريخ، بل يؤكد على أن تكون مادة الشعر شبيهة بمادة التاريخ ومحاكية لها، فذلك لأن "التاريخ بدوره يشترك مع الفن في دعاماته الثلاث: الإنسان، والزمان، والمكان"[2]. إن هذه الدعامات، هي ذاتها دعامات الرواية ومرتكزاتها الرئيسة، التي يشرع المخيال الأدبي في خلق عوالمها المتخيلة بأساليب فنية غير مباشرة عند كتابة الرواية، وهي في الوقت ذاته، تشكل المرتكزات الحقيقية للعملية التأريخية، التي يؤرخ لها المؤرخ عبر مراحل التطور السياسي والحضاري لأمة ما عبر العصور.

إن العلاقة الوطيدة بين الرواية والتاريخ تنبثق من طبيعة الفن الذي يقوم على تصوير الواقعي والمعيش تصويراً فنياً تخييلياً، ومن هنا، فقد جعل الناقد "غراهام هوف" Hough Graham كل الروايات تاريخية، إذا أخذت الرواية بمعناها العام، وهو ارتباطها بالواقع المعيش وتصويره[3].

ويعود الفضل للناقد بول ريكور Paul Ricoeur، في تحديد التشابه والاختلاف بين النص التاريخي والنص الأدبي، إذ يتحدث هذان الخطابان أولاً عن معيشي ويبحثان عن حقيقة. ثم، كل السرديات، سرديات الحياة، سرديات التاريخ، سرديات الأدب، تتحدث عن الوضع الإنساني، أي الوضع التاريخي، وضعنا. ومفهوم الحقيقة يرتبط بالقصديّة المشترطة

---

(1) أرسطو: فن الشعر، (حيث ورد هذا الاقتباس في تصدير الكتاب) ص ص 16، 17.

(2) قاسم عبده قاسم، وأحمد إبراهيم الهواري: الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، 1979، ص8.

(3) انظر: غراهام هوف Graham Hough: مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1973، ص ص 71-72.

لكل أنماط فعل السرد؛ لأنه كما يقول ريكور: "كل أنماط القص تقول شيئاً عن تاريخيتنا الجذرية"[1].

وأما صاحب "نظرية الأدب" رينيه ويليك، فقد حاول أن يثبت علاقة الفن- الرواية بالتاريخ إذ يقول: "حين يستخدم المرء تعبير "العالم" فإنما يستعمل تعبيراً مكانياً. لكن التخييل القصصي- أو التعبير الأفضل "القصة"- يستدعي انتباهنا إلى الزمان وإلى توالي الأحداث في الزمان. "القصة" تأتي من "التاريخ"[2]. وهنا، لا نستبعد أن ويليك في قولته: "القصة تأتي من التاريخ"، إنما يشير إلى الصلة الاشتقاقية بين كلمتي "القصة (Story) و"التاريخ" (History) بالإنجليزية. وفي موضع آخر يقول: "فما التاريخ إلا انتشار في الزمان يكرر نفسه: والرواية تاريخ تخييلي"[3].

وفي ضوء هذه العلاقة، يمكن استظهار موقفين مختلفين للرواية من التاريخ؛ فالرواية في بداية نشأتها ظهرت "وكأنها الوليد الشرعي للتاريخ، حيث تآلفت معه، وتزوجته- على حد تعبير بلزاك- زواج وفاء، من خلال تركيزها على الشخصية، وإبراز دور هذه الشخصية في صنع التاريخ من جهة، وتمسكها بالتسلسل الزمني للأحداث من جهة أخرى"[4]. وعلى الرواية، كما يقول سارتر، "أن تؤرخ الوجود، فهي معاصرة للقصص التاريخية الأولى أو تسجل خلفها وفي إثرها. وقد أرّخ الروائيون الأوائل ما هو فوق- إنساني. وكلما تطورت الرواية اتضح طابعها ووظيفتها "الوقائعية". وقد كان الروائيون الأوائل وقائعيين أيضاً، ثم قدم سرفانتس، وديدرو، وبلزاك، وزولا، وهنري جيمس، وبروست، الدليل على أن الكتابة الروائية موازية لطرق كتابة التاريخ المتتالية وبالأخص لفلسفات التاريخ المتتالية"[5].

(1) أمينة رشيد: سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة "فصول"، عدد67، 2005، ص155.

(2) رينيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 224.

(3) ويليك: نظرية الأدب، ص 225.

(4) محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2002، ص101.

(5) مجموعة من النقاد: الأدب والأنواع الأدبية، ترجمه عن الفرنسية: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985، ص 131.

إن هذه الموازنة بين الرواية والتاريخ بعد أن ظلت مدة طويلة الحيازاً للتاريخ، ستأخذ شكل معارضة جذرية عند أشهر الروائيين المحدثين؛ فالتاريخ والرواية بالنسبة لبلزاك مثلاً، متحالفان، أما بالنسبة إلى فوكنر فإن جنس الرواية إبطال حتمي لمسار التاريخ، أو بتعبير آخر، يجب أن تلغي خط الصيرورة التاريخية. ومهما يكن من أمر، فإن الرواية سواء أكانت حليفة للحتمية التاريخية أم نافية لها، فإنها ترتكز على حضور التاريخ الوقائعي الموافق عليه كلياً من جانب بلزاك، والمشبوه بعد عند ستندال، والمعد غير معقول عند فولكنير. ويرى الناقد الفرنسي ميشيل زيرافا Michel Zeraffa أن الرواية تقدم دوماً إلى القارئ معاملة معينة للواقع التاريخي الذي يظهر بمعاملة معينة للزمن: فالرواية هي الأولى والزمن هو الثاني[1]. ومن هنا، يمكن القول: إن الرواية، ولاسيّما الرواية التقليدية على وجه التحديد، ظلت وثيقة من وثائق التاريخ، وظل الروائيون يستمدون من التاريخ موضوع رواياتهم، وكان من أشهرهم الروائي الاسكتلندي السير ووالتر سكوت Walter Scott .

وقد شهد مطلع القرن العشرين تحولات جذرية غيرت كثيراً من المفاهيم التي كانت سائدة في فترات سابقة، حيث أخذ دور الفرد في صنع التاريخ بالانحسار، علاوة على تخلخل منظومة القيم الأخلاقية والاجتماعية وتعقيدات الحياة، وقد وجدت هذه التحولات والتغيرات صدىً لها في الرواية الغربية المعاصرة، التي غيرت نظرتها إلى التاريخ، فاحتقرته وأنكرته، وألغت الشخصية، واستبدلت الرقم بها، وحطمت خط الصيرورة التاريخية، أي التسلسل الزمني للأحداث[2].

إن ما يميز الرواية التاريخية المعاصرة، التي ظهرت في القرن العشرين، عن الرواية التاريخية التقليدية، هو أنها استطاعت أن "تهدم بصورة فعلية التاريخ الخطي"[3]، أو لنقل، خط الصيرورة التاريخية، دون أن تتخلى عنه بشكل نهائي، وقد تحولت إلى معالجة التاريخ، بعد أن ظلت حليفة له ردحاً طويلاً من الزمن.

---

(1) انظر: مجموعة من النقاد: الأدب والأنواع الأدبية، ص 131. وانظر:عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة "عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240 ، ص33.

(2) انظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ج1، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993، ص 213 وما بعدها.

(3) مجموعة من النقاد: الأدب والأنواع الأدبية، ص134.

وفي الآونة الأخيرة، أخذ علماء السرد الشكلانيون يعودون إلى مفهوم عامٍّ للقصّ يشمل القصّ التخييلي والقصّ التاريخي. وليس أدلُّ على ذلك، مما قام به جيرار جنيت Gerard Genette من نقد ذاتي، يخص تجاهله للقصص غير التخييلية، في فصل "القصّ التخييلي، القصص الوقائعي" لكتابه "القول والتخييل" بقوله: "وأتأسف عندما أقول ذلك؛ لأنني في كتابي خطاب القصص لم أهتم إلا بالقصص التخييلي وفعلت ذلك أيضاً في خطاب جديد للقصص، رغم اعتراضات مبدئية على هذه الممارسة الأحادية تماماً لما لا يتأتى إلا أن نسميه علماً سردياً ضيقاً"[1]. ويذكر جنيت مقالاً لرولان بارت Roland Barthes في "خطاب التاريخ" مشيراً إلى أنه محاولة نادرة للاهتمام بالتاريخ عند علماء السرد. ومع ذلك يعتب عليه جنيت في أنه لم يهتم بالبعد السردي للتاريخ. مما ليس بالعدل إذ إن رولان بارت عالج في هذا المقال مفهوماً أساسياً لعلم السرد، وهو العلاقة بين زمن الملفوظ وزمن التلفظ. فهدف زمن التلفظ هو: تركيب الزمن التسلسلي للتاريخ في تقابله مع زمن آخر: زمن الخطاب. فعلامات التلفظ تستهدف فك تسلسل الخيط التاريخي ليسترد "زمناً مركباً، ليس أفقياً، وليس خطياً"، يجمع وحدات دالة فضلاً عن وقائع ومنظماً إياها "بهدف إقرار معنى إيجابي وسد فراغ التسلسل البحت". ويختم بارت قوله بالعبارة الآتية: "إن الخطاب التاريخي في الأساس عملية أيديولوجية، أو بأكثر دقة، خيالية"[2].

---

(1) رشيد: سردية التاريخ، ص156.

(2) المرجع نفسه، ص156.

ثانياً: الرواية التاريخية: مفهومها ونشأتها.

أ- مفهوم الرواية التاريخية:

لم يكن من السهولة بمكان، الوقوف على مفهوم جامع مانع للرواية التاريخية. فعلى الرغم من محاولات النقاد والدارسين في تعريفهم هذا النوع من الرواية، الموصوفة بالتاريخية بتعريفات متعددة، بل متباينة في كثير من الأحايين، إلا أنه يبقى مفهوماً إشكالياً، بل يصل إلى حد المعضلة. إن هذا التباين، والذي سنعرض له لاحقاً، في تعريفات النقاد، لمفهوم الرواية التاريخية، إنما يرجع إلى تباين واختلاف تصوراتهم ورؤاهم إزاء دراسة هذا النوع من الرواية، الذي يتأسس على خطابين سرديين هما: الرواية والتاريخ.

ومما يدلل على إشكالية مفهوم الرواية التاريخية، التي بلغت حد المعضلة، تلك الدراسة التي قام بها الناقد جوزيف ترنر Joseph Turner بعنوان أنواع القصة التاريخية: مقالة في التعريف والمنهجية"[1]. وقد بدأ الناقد "ترنر" مقاله بتصحيح مقولات شائعة عن الرواية التاريخية. ويخص بتحفظاته ناقدين مهمين في هذا الموضوع، هما: فليشمان ولوكاتش. فقد كتب الأول كتاباً بعنوان: الرواية التاريخية من والتر سكوت إلى فرجينيا ولف، 1971. كما كتب لوكاتش الرواية التاريخية، التي ترجمت إلى الإنجليزية في عام 1962، والى العربية 1978.

والمشكلة في كتاب فليشمان- كما يقول ترنر- هي أن الناقد لا يوضح مفهوم الرواية التاريخية، ويكتفي بالقول بأنها معروفة ولا داعي لتعريفها. وهكذا تبقى الأمور مبهمة في كتابه. هذا بالإضافة إلى أن تمييز الناقد فليشمان بين الرواية والتاريخ مبني على أن غايتهما واحدة وأساليبهما مختلفة. وهو يتوصل إلى هذا التمييز من خلال عملية انتقائية، مستخدماً مفاهيم وتعريفات لمؤرخين مختلفين. ويقول ترنر- صاحب المقال- إنه كان يمكن التوصل من خلال عملية انتقائية مباينة إلى العكس، وهو أن للتاريخ وللرواية غايات مختلفة وأسلوباً واحداً. وامتداداً لذلك يرى ترنر أن تعريف الرواية معضلة وليس بالبساطة

---

(1) نشرت هذه المقالة في مجلة فصلية اسمها النوع الأدبي Genre، في عددها الثالث من المجلد الثاني عشر (ص333-355)، وهو عدد خاص بالرواية، ونشر في خريف 1979. انظر: غزول: الرواية التاريخية، ص 294.

المزعومة، ويرى أن التعريف لا يمكن التوصل إليه من خلال السمات الشكلية للنوعين: التاريخ والرواية؛ فهو يرى أن الاختلاف بينهما لا يرجع إلى الشكل، وأن خصوصية الرواية التاريخية تقبع في المضمون نفسه. كما أن هناك ثلاثة أنواع متباينة من الروايات التاريخية لا ينبغي الخلط بينها؛ فهناك الرواية التي تلفق الماضي وتخترعه، والرواية التي تقنّع الماضي وتُورّيه، والرواية التي تبعثه وتجدده [...] إن تصنيف رواية ما على أنها تاريخية يعني، كما يقول ترنر، أننا نفترض أن النص روائي وتاريخي، أي إن مفهوم النوع مرتبط بعنصرين: الروائية والتاريخية. وهكذا يميّز القارئ بين الرواية التاريخية وغيرها من الروايات. وقد بيّن الناقد "ترنر" أن الأنواع الثلاثة للروايات التاريخية السابقة الذكر لا ينبغي الخلط بينها، ولا ينبغي التعامل معها على أنها صنف واحد كما فعل "فليشمان" حينما عدّ الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية، ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية. ويعلق "ترنر" أنه لو طُبقت شروط الرواية التاريخية التي حددها فليشمان، لوجدنا روايات تاريخية معروفة مثل Middlemarch لجورج إليوت (1819–1880)، وكذلك Absalom, Absalom لوليم فوكنر (1897–1962) تفتقر إلى الشرط الأخير، وهو وجود شخصية تاريخية في الرواية. ويرى ترنر صعوبة تواجد كل هذه الشروط في كل الروايات التاريخية. إلا أن بعضها قد يوجد في نوع من أنواع الرواية التاريخية، ويضيف ترنر أن تواجد شخصية تاريخية إنما يحصل في الرواية التي يسميها بالرواية التاريخية- الوثائقية. وهذا ليؤكد المؤلف الروائي علاقة روايته بالتاريخ المسجل. وهناك نوع آخر من الرواية التاريخية الذي يسميه "ترنر" بالرواية التاريخية- المقنّعة. ويسوق مثالاً عليها رواية الكاتب الأمريكي روبرت بن وارن All the King's Men، وهي لا تحتوي على شخصيات أو أحداث حقيقية، ولكنها تقترب من التاريخ الوثائقي؛ لأن بعض الشخصيات الروائية ليست إلا قناعاً لشخصيات تاريخية معروفة. والنقطة المهمة في هذا النوع من الروايات التاريخية هي ربط الرواية بالتاريخ المسجل. ويمكن القول إن العلاقة هي علاقة تورية. وهذه الرواية التاريخية- المقنّعة تحتل مكاناً وسيطاً بين التاريخ الوثائقي والتاريخ الملفق. وأما النوع الثالث، فهو الرواية التاريخية- الملفّقة؛ وفيها تكون كل الشخصيات والأحداث ناشئة عن خيال

المؤلف. ويصعب تمييز هذا النوع عن بقية الروايات؛ فالروايات الواقعية كلها تبدو وكأنها روايات تاريخية- ملفّقة، لأنها تطمح إلى إعطاء القارئ شعوراً بأنها قد حدثت حقاً. وفي هذا الصدد يذهب "لوكاتش" إلى إن الرواية التاريخية لا تختلف عن غيرها من الروايات؛ فالبنية الروائية وتصوير الشخصيات واحد، ولكن ترنر يقول: إن هذا قد يصح على الجنس الأدبي، ولكنه لا يصح على النوع الأدبي. فمع أن الرواية بوصفها جنساً أدبياً تحمل نفس السمات العامة، سواء أكانت تاريخية أم ليست تاريخية، إلا أن النوع المتفرّع من هذا الجنس المسمى بالرواية التاريخية له خصوصيته التي لا تنطلق من التكوين والنسق العضوي بل من علاقة المؤلف الروائي بروايته. وقد يمكن التعميم فيقال إن مصطلح الرواية التاريخية- الملفّقة يصح كلما ابتعدت خلفية الرواية في الزمن، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية هناك فرق آخر؛ ففي الرواية الواقعية يتصرف الروائي عموماً وكأنه مؤرخ، إلا أن كيفية معرفته للقصة غير واردة، على عكس الرواية التاريخية- الملفّقة، ففيها تساؤل وتأمل في كيفية معرفة التاريخ. ويضيف "ترنر" أن هذا التقسيم النوعي للرواية التاريخية لا يعني أن كل الروايات تنتمي إلى صنف أو آخر، بل تتواصل هذه الأنواع، على الدوام. وهناك فرق انطولوجي بين هذه الأنواع، فالرواية التاريخية-الوثائقية تتقاطع مع التاريخ الوثائقي، أما النوعان الآخران: الرواية التاريخية- المقنعة والرواية التاريخية- الملفقة، فلا سبيل إلى اعتبارهما تاريخاً قصصياً مسروداً، فالتلفيق والتقنيع محاولتان تمثلان انقطاعاً عن التاريخ الوثائقي[1].

وإذا كان بعض النقاد قد عرضوا لإشكالية المفهوم، بصورة مباشرة، كما فعل ترنر في مقالته المشار إليها سابقاً، إلا أنه هناك من النقاد مَن ظهرت عندهم الإشكالية ذاتها، ولكن بصورة غير مباشرة، وهذا ما نجده عند الناقد لوكاتش في دراسته المتخصصة "الرواية التاريخية"، فهو لم يقدم حداً مانعاً جامعاً لمفهوم الرواية التاريخية، وإنما عرض لنا عدة توصيفات لنماذج محددة بعينها من الرواية التاريخية، وهذه التوصيفات إذا كانت تصلح على هذه الرواية، فليس من الصواب تعميمها على غيرها من الروايات التاريخية. ولذا، فهو يصف رواية "المخطوبات" للكاتب الإيطالي مانزوني، إذ يقول بأنها: "رواية تاريخية حقيقية، أي

(1) انظر: غزول: الرواية التاريخية ص ص 294، 295.

رواية تثير الحاضر، ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات"[1]. وقد جاء توصيف لوكاتش هذا، في معرض مقارنته هذه الرواية (المخطوبات) بأعمال الكاتب الاسكتلندي المعروف والتر سكوت. وقد استطاع لوكاتش من خلال توصيفه هذا، أن يعرض مسوغاً من مسوغات اللجوء إلى الماضي، وهو إثارة الحاضر من خلال الماضي.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن نظرية لوكاتش التي عبّر عنها في دراسته"الرواية التاريخية" تقوم "على الانعكاس من حيث هو مقولة رئيسية استمدها من النظرية الماركسية للعلاقات بين الفكر والكائن. ومن ثم، فإن كاتب الرواية لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره. وقد أخذ لوكاتش من هيجل فكرة "المفارقة التاريخية الضرورية" وأدرجها في سياق المادية الجدلية، فتم له بذلك أن يقول: إن الرواية لا تكون تاريخية إلا إذا حملت من زمن كتابتها مشاغله الأساسية وقضاياه الراهنة"[2]. وهذا ما عناه لوكاتش في قوله: "إن تصوير التاريخ أمر مستحيل على المرء ما لم يجدد صلته بالحاضر. إلا أن هذه العلاقة التاريخية، في حالة وجود فن تاريخي عظيم حقاً، لا تتألف من التلميح إلى أحداث معاصرة... بل من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ للحاضر، أي من إعطاء حياة شاعرية لتلك القوى التاريخية، الاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من حياتنا الحالية في مجرى ارتقاء طويل، ما هي عليه وكما نعيشها"[3].

وهو في موضع آخر من دراسته، يذهب إلى القول:"إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي"[4].

---

(1) جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، ترجمة، صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986، ص 89.

(2) القاضي: الرواية والتاريخ، ص 43.

(3) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص63.

(4) المرجع نفسه ، ص 46.

ويذهب الفرد شيبارد Alfred Sheppard في تعريفه للرواية التاريخية إلى القول: "تتناول القصة التاريخية الماضي بصورة خيالية. يتمتع الروائي بقدرات واسعة يستطيع معها تجاوز حدود التاريخ، لكن على شرط أن لا يستقر هناك لفترة طويلة إلا إذا كان الخيال يمثل جزءاً من البناء الذي سيستقر فيه التاريخ"[1]. وهنا، يكشف لنا تعريف شيبارد دور الروائي في الرواية التاريخية، فهو ليس مؤرخاً وثائقياً عندما يعود إلى الماضي، بل عليه تجاوز حدود التاريخ من خلال المساحة التي تتيحها له الكتابة الروائية الخيالية.

ويرى الناقد جوناثان فيلد J. Field أن الرواية التاريخية "تُعدُّ تاريخية عندما تقدّم تواريخ وأشخاصاً وأحداثاً يمكن التعرف إليهم"[2]. وهذا التعريف لا يختلف كثيراً عن تعريف فليشمان الذي أشار إليه ترنر في مقالته المشار إليها سابقاً، حيث عد الرواية تاريخية عندما تكون أحداثها في الماضي، وعندما تحتوي على وقائع تاريخية، ويكون أحد أبطالها شخصية تاريخية.

وأما ستودارد Stoddard ، فيرى أن الرواية التاريخية "تمثل سجلاً لحياة الأشخاص أو لعواطفهم تحت بعض الظروف التاريخية"[3]. وهو تعريف فيه لَبس كبير، إذ يصح هذا التوصيف على كثير من الروايات التي تذهب إلى الماضي البعيد أو القريب، وهي عندئذ، ستذكر الظروف التاريخية المؤثّرة في حياة الشخص والموجّهة للأحداث.

ويذهب ويستر Wister إلى أن الرواية التاريخية "تمثل كل شكل سردي يقدم وصفاً دقيقاً لحياة بعض الأجيال"[4]. وهو تعريف يميل إلى التعميم في كل الأشكال السردية التي تقدم وصفاً دقيقاً لحياة بعض الأجيال من مثل السير الشعبية التي تعنى هي الأخرى بوصف بعض الأجيال وصفاً دقيقاً.

---

(1) محمد نجيب لفتة: والتر سكوت والرواية التاريخية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع40، آذار، 1997، ص 185.

(2) لفتة: والتر سكوت والرواية التاريخية، ص 185.

(3) المرجع نفسه، ص 185.

(4) المرجع نفسه، ص 185.

وأما بيوكن Buchan، فيرى أن الرواية التاريخية، هي كل رواية "تحاول إعادة تركيب الحياة في فترة من فترات التاريخ"[1]. وهنا، يشير بيوكن في تعريفه إلى ضرورة أن تعنى الرواية التاريخية بفترة محددة من فترات التاريخ، ويؤكد مهارة الروائي الفنية في محاولة إعادة تركيب الحياة مجدداً في هذه الفترة التي يخصها بروايته.

ويذهب بيكر Baker إلى أن الرواية التاريخية هي تلك الرواية التي "تتناول عادات بعض الناس مكتوبة بلغة حديثة"[2]. وهنا يركز بيكر في تعريفه على الجانب الفني في الرواية التاريخية، وهي اللغة الفنية الحديثة هذا من ناحية، وهو من ناحية أخرى، يشير إلى عادات بعض الناس، وهي من الجوانب التي يسكت عنها التاريخ في أغلب الأحيان.

وعلى صعيد الدراسات العربية، ثمة تعريفات عدة لمفهوم الرواية التاريخية، كشفت عنها جهود المعجميين والنقاد والباحثين، ومن هذه التعريفات ما أورده "معجم المصطلحات الأدبية" إذ يعرفها بقوله: "ليس معناها العميق الحدوث في الزمن الماضي، فهي رواية تستحضر ميلاد الأوضاع الجديدة. وتصور بداية ومساراً وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد. وهي عمل يقوم على توترات داخلية في تجارب الشخصيات تمثيلاً لنوع من السلوك والشعور الإنساني في ارتباطهما المتبادل بالحياة الاجتماعية والفردية، وهي تمثل بالضرورة تعقيداً وتنوعاً في الخبرة والتجربة"[3].

وجاء في تعريف الرواية التاريخية، أنها "ليست تاريخاً خالصاً محققاً يرجع إليه، ويوثق به، ويعقد عليه، ولكنها مع ذلك تستمد مادتها من التاريخ، وتؤثر بدورها في فهمنا له، وطريقتنا له، وطريقتنا في عرض حوادثه، وسرد أخباره، وتصوير شخصياته، وأعظم الروايات التاريخية وأدلها على قوة الخيال وإجادة البحث والاستقصاء لا تغني غنى التاريخ، ولا تقوم مقامه، وقد لا تتناول حوادثه المأثورة إلا عرضاً، وقد تحاول أن تصنف مواقف معينة تشبه ما ورد في التاريخ، ولكنها ليست المواقف التاريخية بنصها وفصها وخيرها

(1) لفتة: والتر سكوت والرواية التاريخية، ص 185.

(2) المرجع نفسه، ص185

(3) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986، ص ص177، 178.

وشرها، وقد تعرضها بلاغياً وتفسرها تفسيراً فنياً يلائم أهداف الرواية التاريخية ويوافق وضعها وجوّها"[1].

وجاء في تعريف الرواية التاريخية أيضاً، أنها "تسجيل لحياة الإنسان، ولعواطفه وانفعالاته، في إطار تاريخي. ومعنى هذا أنها تقوم على عنصرين أولهما: الميل إلى التاريخ وتفهم روحه وحقائقه، وثانيهما: فهم الشخصية الإنسانية، وتقدير أهميتها في الحياة. وبقدر تطور الإنسان إلى هذين العنصرين، كان يتطور مفهوم القصة التاريخية عبر العصور"[2].

إن الرواية التاريخية "ليست مجرد اجترار لأحداث تاريخية، سواء أكانت هذه الأحداث قريبة العهد بنا أم بعيدة، بل إن الرواية التاريخية، بالمفهوم المعاصر، تعني بعث التاريخ بتصورات الحاضر ورؤاه، والروائي هنا يبحث عن هويته وعن هوية المجتمع الذي ينتمي إليه. ويقوم البحث عن الهوية الذاتية على مسألة الحاضر والماضي، وعلى مقارنة الأزمنة المتجددة التي نسجت حاضراً معيناً. والنص الروائي في تفتيشه عن هوية معينة يعقد حواراً بين أزمنة مختلفة، ويكون شكلاً من كتابة التاريخ، يتضمن الخطاب التاريخي ويفيض عنه"[3].

وما يميز الرواية التاريخية عن غيرها من الروايات، التي قد تسخّر التاريخ أو أحداث تاريخية غير موثقة، وهي روايات لا تجعل التاريخ مرتكزاً رئيساً، هو أن الرواية التاريخية بتعريف أكثر دقة وتحديداً، هي الرواية التي "تعتمد الزمان الموثّق، والمكان المحدد والحادثة المعرّفة، فتستثمر جهد المؤلف الذي حقق الواقعة، وتقاطع معه في الوقت ذاته"[4]. ولا بد من أن تنطوي الرواية التاريخية، هنا، على رؤية المؤلف الآنية إزاء مجريات الماضي، وهي رؤية متجددة تعيد إنتاج الخطاب التاريخي في مرجعيته الموثقة.

---

(1) علي أدهم: الروايات التاريخية (ملحق) ضمن كتاب: قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري: الرواية التاريخية، ص181.

(2) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص 157.

(3) نبيل حداد: الرواية والواقع الاجتماعي دراسة في تجربة الرواية الأردنية (بحث منشور ضمن كتاب): الرواية في الأردن، تحرير شكري الماضي وهند أبو الشعر، منشورات جامعة آل البيت، 2001، ص35- 36.

(4) هاشم غرايبة: عن التاريخ والرواية، مجلة البيان، جامعة آل البيت، مجلد2، عدد2، ربيع 1999، ص 71.

إن رؤية المؤلف تبرز في قدرته على إعادة إنتاج الخطاب التاريخي الموثّق، وتشكيله من جديد، وهي رؤية لا بدّ لها من أن تأخذ بعداً تواصلياً مع الحاضر المعيش، ولذلك يذهب "عبد القادر القط" إلى القول: "والرواية التاريخية، هي ذلك الجنس الذي يستلهم من التاريخ مادة له، تُصاغ في شكل فني يكشف عن رؤية الفنان، لذلك التُفت إليه من التاريخ، ويصور توظيفه لتلك الرؤية للتعبير عن تجربة من تجاربه، أو لمعالجة قضية من قضايا مجتمعه، متخذاً من التاريخ ذريعة للتعبير عن موقفه منها"[1].

وتأسيساً على ما سبق، فإن هذه الدراسة، لا تلغي من حسبانها أهمية وقيمة التعريفات والتصورات المتصلة، تحديداً، بالمنظورات العامة "للرواية" و"التاريخ"، ومن ثم بمنظور الرواية التاريخية، على وجه الخصوص. وهي في الوقت ذاته، ترى أنه ليس مهماً اقتراح تعريفات للرواية التاريخية، وإنما تؤكد ضرورة الانتقال من "التصور" إلى "الإنجاز".

ومن هنا، فإن التساؤل الذي ظل يشكّل مسلّمة لدى العديد من النقاد وهو: "هل الرواية التاريخية هي تلك الرواية التي تعتمد الحدث التاريخي مرجعيّة للحدث الروائي؟ وتكون لدينا، في هذه الحالة مرجعيتان: مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي، ومرجعية تخييلية مقترنة بالحدث الروائي؟ هذا التساؤل، يقودنا إلى تساؤل آخر: كيف يشتغل الحدث التاريخي ضمن الحدث الروائي؟ أي كيف يشتغل الحقيقي ضمن التخييلي؟ هذه مسلّمة ثانية تنتقل بنا من "تسمية المرجع" إلى البحث في "طرائق اشتغاله". من هذا المنظور، نستطيع تقديم هذا التمييز المتعلق بزاوية النظر التي يمكن أن نقرأ في ضوئها إخراج النص للحدث التاريخي"[2]. ولعل المنظور الأخير، أي طرائق اشتغال الحقيقي ضمن التخييلي، هو ما تحاول هذه الدراسة بحثه وكشف بعض جوانبه تباعاً.

---

(1) أميمة شندي: مصر في قصص نجيب محفوظ، جامعة عين شمس، 1991، ص 32.

(2) عبد الفتاح الحجمري: هل لدينا رواية تاريخية، مجلة "فصول" مجلد 16، عدد 3، 1997، ص 61.

ب- نشأة الرواية التاريخية

1- النشأة في الأدب الغربي:

بات من المتفق عليه، لدى كثير من النقاد، أن بداية ظهور الرواية التاريخية، كانت في مطلع القرن التاسع عشر، وذلك زمن انهيار نابليون تقريباً. ويعد الكاتب الاسكتلندي السير والتر سكوت Sir Walter Scott[1]، رائد هذا النوع من الروايات، حيث أصدر روايته التاريخية الأولى "ويفرلي" عام 1814[2]. وقد كاد سكوت، متخذاً من ثمانمئة عام من التاريخ الاسكتلندي والانجليزي والفرنسي ميداناً له، يغير مجرى الرواية كله في أوروبا بأكملها. والواقع أنه كان الروائي الأوروبي، مثلما كان بيرون الشاعر الأوروبي، وكان مقدراً أن ينظر جيل لاحق من الروائيين: بلزاك، ودوماس، والروس من بينهم، إلى الخلف إليه، كما ينظر إلى أب"[3]. وقد وقف سكوت في بداية خط الروائيين التاريخيين في أوروبا، وهو الذي ثبّت "السمات الفنية الجديدة"[4] الخاصة بالرواية التاريخية، والتي اتبعت من بعده، وأحدث ثورة في الكتابة التاريخية.

وقد وصف بوشكين التأثير الذي أحدثته رواية سكوت التاريخية على أدب أوروبا، بصفة عامة، خلال القرن التاسع عشر، بقوله: "إن تأثير والتر سكوت يمكن أن يُحسّ في كل جانب من جوانب أدب عصره. وقد كوّنت مدرسة المؤرخين الفرنسيين الجديدة نفسها تحت

(1) السير والتر سكوت (1771-1832م)، شاعر وروائي بريطاني، تعلم في جامعة أدنبرة، وبدأ حياته الأدبية بجمع الأشعار الشعبية في بلدته، ونشره في كتاب بعنوان "الشعر الغنائي في اسكتلندا"، من أشهر قصائده "مارميون" و"سيدة البحيرة"، ثم كتب أول قصة "ويفرلي" سنة 1814. ومن رواياته أيضاً "ايفانهو" سنة 1820 ومن قصصه "كنيلورث" و"كوينتين درورد" و"الطلسم". انظر: الموسوعة العربية الميسرة، مجلد3، (السين والكاف)، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر الثقافة، بيروت والقاهرة وتونس، ط2، 2001، ص 1355.

(2) انظر: جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص 11.

(3) والتر الن: الرواية الإنجليزية، ترجمة صفوت عزيز جرجس، راجعه، مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)- بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د.ط، د.ت، ص103.

(4) يؤكد (بلزاك) في نقده رواية "دُير برام" التي كتبها "ستندال" السمات الفنية الجديدة التي أدخلتها رواية سكوت في الأدب الملحمي، وهي: التحديد الواسع للأخلاق والظروف التي لازمت الأحداث، الطابع الدرامي للحركة، والدور الجديد والمهم للحوار في الرواية. انظر: لوكاش: الرواية التاريخية، ص 29.

تأثير الروائي الاسكتلندي، وقد أراهم مصادر جديدة كلياً كانت قد بقيت حتى ذلك الوقت مجهولة رغم وجود دراما شكسبير وغوته التاريخية"[1].

وعلى الرغم من الاحتراز الذي أظهره جورج لوكاتش في تحديد بداية ظهور الرواية التاريخية إلى ما قبل القرن التاسع عشر بقرنين، أي القرن السابع عشر والثامن عشر، بل ويمكن للمرء، وفقاً للوكاتش، أن يعد الأعمال القروسطية المعدة عن التاريخ الكلاسيكي أو الأساطير "أسلافاً" أو مقدمات للرواية التاريخية، وهي تعود إلى ماض أبعد، حتى تبلغ الصين أو الهند، إلا أنه يؤكد أن المرء لن يعثر، في هذه الفترة الممتدة، على أي شيء يلقي ضوءاً حقيقياً على ظاهرة الرواية التاريخية، إذ يقول: "وليست روايات القرن السابع عشر المسماة بالتاريخية، (سكوديري، كالدرانيدية...الخ)، هي بتاريخية إلا في ما يتعلق بالاختيار الخارجي الصرف للموضوع والأزياء. وليست سايكولوجية الشخوص وحدها، بل السلوك والتصرفات الموصوفة أيضاً، هي برمتها سايكولوجية وتصرفات زمن الكاتب بالذات. وفي أشهر "رواية تاريخية" من روايات القرن الثامن عشر، وهي رواية "قلعة اوترانتو" للكاتب (والبول)، تجري بالمثل معاملة التاريخ وكأنه مجرد أزياء: فما يهم هنا ليس إلا غرائب وشواذ المحيط أو البيئة، وليس صورة أمينة فنياً لعصر تاريخي محدد. وما يفتقد في ما يسمى بالرواية التاريخية قبل السير (ووالتر سكوت) هو بالضبط ما هو تاريخي على وجه الخصوص، أي اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية عصرهم التاريخية"[2].

تمكّن سكوت من خلال رواياته التاريخية أن يعري حقباً بارزة من تاريخ الشعب الاسكتلندي، وقد اتخذ من الشخصيات الساردة شهود عيان؛ بحيث لا تكون ملتزمة إلى أقصى الحدود؛ مما أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياد من جهة، وأن تكون في موقع صلة الوصل بين الساسة والمسوسين، أو بين الكبار والصغار من جهة أخرى[3].

---

(1) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 29.

(2) المرجع نفسه، ص ص 11، 12.

(3) انظر: مرتاض: في نظرية الرواية، ص33.

وقد اقتفى كثير من الروائيين الأوروبيين[1] خطى سكوت في كتابة الرواية التاريخية، وساروا على نهجه في تمثل أسس الرواية التاريخية الجديدة، التي افتقدت إليها الرواية التاريخية في مراحلها السابقة. فبعد أن لاقى سكوت نجاحاً أدبياً واسعاً، أخذ هؤلاء الروائيون يعالجون موضوعات تاريخية بوجه أو بآخر، وهم في هذا لا يخرجون عن المسار الذي رسمه سكوت. "ولعل نموذجاً واحداً للكتابات الروائية التاريخية كاف على الشهادة بأن هذا النوع، كان مزدهراً في كل بلد كان الأدب فيه مزدهياً بوجوده؛ [وقصد عبد الملك مرتاض بهذا النموذج] ليو تولستوي(1828-1910) في روايته الذائعة الصيت "الحرب والسلم" كتبت بين عامي (1865 و1869)"[2].

وتبدو الطريقة التي جرى عليها سكوت في تناول الكتابة التاريخية، هي أن يترك في الظلام الشخصيات التاريخية التي يصعب الابتداع معها. ومعنى هذا أنه كان يجعل للشخصيات التاريخية المكان الثاني في قصصه لئلا يتقيد بحقائق التاريخ، لأن الإطار الذي رسمه التاريخ للشخصية كان يحد من قدرته في التصرف في سلوكها، ويمنعه بالتالي من ممارسة حريته الفنية، ومن ثم يخلق شخصيات أخرى يمثل كل منها طبقة أو اتجاهاً في العصر التاريخي الذي يصفه، ويجتهد في إحياء ذلك العصر في عاداته وتقاليده وملابسه ومقوماته المختلفة. علاوة على أنه كان يجتهد في إحياء معالم العصور مع الاستعانة بخياله لملء الفجوات الزمنية فيما يصف، مستعيناً بالمعلومات التاريخية الواسعة[3].

---

(1) من الروائيين الأوروبيين الذين ساروا على نهج والتر سكوت في كتابة الرواية التاريخية: بلزاك في روايته (Les Chouans)؛ وفينيي في روايته (Cinq-Mars)؛ وستندال في روايته "يوميات إيطالية"؛ وفيكتور هيجو في روايات ثلاثة: "سيدة باريس" (Notre-Dame de Paris)، "والرجل الضاحك" (L'Homme qui rit)، "وثلاثة وتسعين" (Quatreving-treize)؛ وفلوبير في روايته "سالامبو" (Salammbo)؛ وجوتيه في روايته "رواية المومياء" (Le Roman de la momie)؛ وأما وإميل زولا فقد كتب "فتح بلاسانس" (La Conquete de plassans)، "والانتكاسة" (La Debacle). انظر: مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 33، 34.

(2) مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 33 ، 34.

(3) انظر: طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص170. وانظر: محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار العودة بيروت، دار الثقافة، د.ط، د.ت، ص 213.

وقد وصف لوكاتش طريقة سكوت في الكتابة التاريخية بقوله: "وبتجديده قوانين الشعر الملحمي القديمة في طريقته الأصلية، يكتشف سكوت الوسيلة الممكنة الوحيدة التي تتمكن بها الرواية التاريخية من عكس الواقع التاريخي عكساً كافياً، بدون تخليد شخصيات التاريخ المهمة بشكل رومانتيكي أو جرها إلى مستوى التوافه السايكولوجية الخاصة. وهكذا يضفي سكوت طابعاً إنسانياً على أبطاله[...] غير أن هذه الطريقة في الكتابة هي، ولا شك، لا تعني بأن شخصيات سكوت التاريخية ليست مُفَـرَّدة أو مضفى عليها الطابع الفردي إلى اصغر خصوصياتها الإنسانية. إنها ليست إطلاقاً مجرد ممثلي حركات تأريخية، وأفكار...إلخ. ويكمن فن سكوت العظيم بالضبط في تفريد أبطاله التأريخيين بطريقة تُدخل بها سمات فردية محضة معينة للشخصية، خاصة بها تماماً، في علاقة معقدة جداً، مع العصر الذي يعيشون فيه، مع الحركة التي يمثلونها ويسعون إلى قيادتها إلى الانتصار. ويمثّل سكوت، في آن واحد، الحاجة التاريخية لهذه الشخصية الفردية الخاصة، والدور الذي تلعبه في التاريخ"[1].

ولعل من أهم التغيرات التي أدخلتها طريقة سكوت، لاسيّما الأصول الفنية التي سنّها في تناول الكتابة التاريخية، هي "ما نادى به ألفرد دي فيني في فرنسا من جعل الشخصيات التاريخية في المحل الأول، وقد أخذ على والتر سكوت أنه يترك شخصياته التاريخية جائلة تتحرك على الأفق البعيد، بينما يعرض علينا أشخاصاً غير تاريخية. غير أن ألفرد دي فيني يقرر حرية الفنان في هذه القصص، حتى ليذهب إلى إقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ، وترتيبها وتأويلها، لأن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضي العقل، ولكن الفن يتدخل في هذه الحقائق فيغيرها ويؤولها ويعيره جمالاً مثالياً، فتصير حقيقة فنية بعد أن كانت حقيقة تاريخية"[2].

وقد انتقد المؤرخون موقف سكوت من الحقائق التاريخية، "وقالوا إنه كان يعبث بالتاريخ ويحوّره في سبيل القصة. فقد عبث باللغة مثلاً، ولم يتقيد بواقعها التاريخي، كما غير

(1) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 54.

(2) هلال: الرومانتيكية، ص ص 214،213.

التسلسل الزمني للحوادث، ولم يحافظ على الأجواء والبيئات التاريخية"[1]. وقد عاب تين على سكوت إسراعه في الإخراج، وعدّ ذلك دليلاً على قلة تحريه للحقائق، وقال في نقده: "كل هذه الصور التي يعرضها من الماضي البعيد صور زائفة، وليس فيها صحيح سوى الملابس والمناظر والمظاهر الخارجية، والأعمال والأقوال والمشاعر وما إلى ذلك كله منمق متحضر في القوالب المحدثة، وحينما نتأمل أخلاق المؤلف وحياته يساورنا الشك؛ فماذا يريد؟ وماذا يطلب من ضيوفه؟ وهل هو من طلاب الحق كما هو سواء كان قبيحاً أو متوحشاً قاسياً؟ وهل هو باحث منقب لا يبالي بالثناء ولا يعبأ إلا بالبحث عما يطرأ على الطبيعة الحية من تغيرات؟ كلا، إنه لا يعبأ بذلك كله..."[2].

وقد برز في فرنسا الكاتب الفرنسي الكسندر دوماس الأب Alexander Dumas[3]، وهو الذي تلقى "نظرية الحرية القصصية" التي بشّر بها سكوت، فاعتنقها وأخلص لها وطبقها في قصصه بحرية وتوسع. وقد نشر ما بين 1844-1852 رواياته الشهيرة التي سارت بالقارئ من عصر لويس الثالث عشر إلى عودة الملكية خلال الحوادث الرئيسة في التاريخ الفرنسي. وقد قدم دوماس صورة تاريخية تضجّ بالحياة، ففيها الوصف الرائع المتدفق، والمشاهد الحيوية النشطة، ومن حول ذلك كله، صورة حقيقية للبيئة والعصر، بما فيها من عادات وأخلاق وفروسية ومطاردات ومبارزات. إلا أننا بعد هذا كله، لا نجد أي التفات إلى الحقيقة التاريخية[4].

---

(1) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص160.

(2) انظر: أدهم: الروايات التاريخية (ضمن كتاب عبده قاسم: الرواية التاريخية)، ص188.

(3) الكسندر دوماس الأب Alexander Dumas(1802-1870): روائي وكاتب مسرحي فرنسي، يعرف بدوما الأب، حمل أبوه اسم دوما (دوماس) عن أمه الإفريقية الأصل، أحرز نجاحاً أدبياً بفضل مسرحياته التاريخية: 'هنري الثالث' سنة 1829م، و'كريستين' سنة 1830م، و'أنتوني' سنة 1831م، و'الفرسان الثلاثة' سنة 1844م، و'الزنبقة السوداء' سنة 1850م، فضلاً عن مذكراته ودراساته التاريخية، وكتبه عن الرحلات والأسفار. انظر: الموسوعة العربية الميسرة،م2، ص 1126.

(4) انظر: نجم: فن القصة، ص ص160-161.

ومن الأدباء الفرنسيين الذين نقلوا الرواية التاريخية نقلة أخرى، فيكتور هوجو[1]، وقد مثّل، على الرغم من اعتماده على مصادر تاريخية، بعض مظاهر العصر بصورة أكثر تأثيراً وأغنى مما كان يعتقد، وببعض مشاهد كبيرة ذات دلالة. وهو على الرغم من أنه لم يكن يجهل الحقيقة التاريخية، إلا أنه لا يستطيع أن يرسمها إلا بطريقة غير مباشرة، وبصورة كبيرة يجب اكتشافها، وتقدم نفسها بفن وعمق لا يخطران ببال[2].

وعلى صعيد الأدب الروسي، هناك ليو تولستوي[3]، وهو صاحب رواية "الحرب والسلام" التي كتبت ما بين 1865م-1869. وقد تناولت تاريخ أسرتين وتاريخ الغزو الفرنسي لروسيا. وموضوعها الرئيس هو مسيرة الحياة وتغيرها عبر مسيرة الأجيال، وتمثل القصة الأزلية للميلاد والنمو والموت[4]. وقد وصفها لوكاتش بقوله: "هي الملحمة العصرية للحياة الشعبية، وعلى نحو أكثر حسماً حتى من أعمال سكوت أو مانزوني. فتصوير الحياة الشعبية فيها أوسع، وأزهى، وأغنى في الصفات. وتأكيد الحياة الشعبية بوصفها الأساس الفعلي للأحداث التاريخية أكثر وعياً"[5].

ويذهب أحد النقاد إلى تقسيم الأطوار التي مرت بها الرواية التاريخية حتى أواخر القرن التاسع عشر إلى ثلاثة أطوار هي: طور الإيحاء التاريخي، أي تفسير التاريخ من الخارج

(1) فيكتور هيجو (1802م-1885): شاعر وروائي وكاتب مسرحي فرنسي، نشر أول ديوان له في سن مبكرة، كتب مقدمة لمسرحيته "كرومويل" سنة 1827م، جعلته في مقدمة الكتّاب الرومانسيين، من أهم قصائده "الشرقيات" سنة 1829م، و"أوراق الخريف" سنة 1831م، و"الأصوات الداخلية" سنة 1837م، و"الأشعة والظلال" سنة 1840م، و"العقوبات" سنة 1853م. و"التاملات" سنة 1856م، ومن أشهر مسرحياته:"هرناني" سنة 1830م، و"ري بلاس" سنة 1838م. ومن أشهر رواياته "البؤساء" سنة 1862م، "أحدب نوتردام" سنة 1831م، وقد أجمع النقاد على أنه من الشخصيات المهمة في الأدب الفرنسي. انظر: الموسوعة العربية الميسرة: م4، ص 2563.

(2) انظر: وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص ص170-171.

(3) ليو تولستوي (1828م-1910م): روائي وفيلسوف روسي، فقد أبويه في التاسعة من عمره، التحق بجامعة قازان، ولكنه لم يحصل على درجة علمية، حاول سنة 1849 أن يؤسس مدرسة لتعليم الفلاحين ولكن دون جدوى، التحق بالجيش سنة 1851م، وحارب القوقاز. من مؤلفاته: "القوزاق" سنة 1863م، و"الحرب والسلام" سنة 1865- 1869م، و"آنا كارنينا" سنة 1875-1877م. انظر: الموسوعة العربية الميسرة، م2، ص770.

(4) بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، ترجمة عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد، 1981، ص 37-38.

(5) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 113.

من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والأسلحة والملابس والمشاهد الطبيعية، ويمثله سكوت ودوماس. ثم طور التفسير العقلي ويمثله ليتون وايبرس. وأخيراً، طور التفسير الإنساني العاطفي، أي تفسير التاريخ من الداخل، من خلال العواطف الإنسانية الخالدة، وقد مثله ثكري. وأما في مطلع القرن العشرين فقد تطور مفهوم الرواية التاريخية، فغدت لوناً من ألوان التفسير الحضاري الفلسفي المبني على وقائع التاريخ، حيث ظهرت مدرسة من الكتّاب تعنى بالدقة التاريخية، ولا تبيح لنفسها التصرف في أحداث التاريخ، وتقصر عملها على خلق بعض الشخصيات، وإضافة بعض الحوادث التاريخية التي تعين على ربط أجزاء القصة وإبرازها للقارئ. وليس هذا فحسب، بل يحق للقارئ أن يحاسب الكاتب حساباً عسيراً إذا حاول أن يعبث بوقائع التاريخ، أو أن يزيّف المواضع الجغرافية، أو يحوّر ملامح الشخصية التاريخية، التي غدت ملكاً للتاريخ[1].

2- النشأة في الأدب العربي

كان لاتصال العرب بالعالم الغربي منذ أواخر القرن الثامن عشر الدور الأكبر في تنشيط الثقافة العربية بصورة عامة. وقد تعددت وسائل هذا الاتصال وصوره، فكان من أبرزها حملة نابليون على مصر وبلاد الشام في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، والتي عدّها المؤرخون (بداية وعي العرب بالأزمنة الحديثة)، وذلك حينما غدا التأثير الغربي واضحاً وملموساً في حياة المجتمع العربي، وخصوصاً في جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية. بالإضافة إلى الدور المماثل الذي حققته حركة الإرساليات الأوروبية النشطة إلى الشرق العربي، وكذلك البعثات الدراسية العربية إلى أوروبا، وظهور الصحافة، ونشاط المستشرقين، ونشاط أدباء المهجر في الأمريكيتين، وحركة الترجمة. وقد أدى هذا كله إلى قيام دعوات تجديدية، دعت إلى ضرورة الاتصال المباشر بالفنون والثقافات الأجنبية، والتي كان من بينها فن الرواية.

---

(1) انظر: نجم: فن القصة، ص ص161-165.

وقد تباينت آراء النقاد العرب في مصدر هذا النوع من الرواية في الأدب العربي؛ فهناك من يذهب إلى أنها وجدت في ضوء التراث العربي؛ فهي، وفقاً لهذا الرأي، تكون امتداداً لفنون أخرى عرفها التراث العربي كالمقامات والسِّير والقصص الشعبية[1]، وهناك من يذهب إلى أنها وجدت في ضوء ما وصل منها في الأدب الغربي إلى العرب، وهي، وفقاً لهذا الرأي، تكون فرعاً من فروع الثقافة التي جاءتنا عن الغرب مع النهضة الحديثة، ولوناً من ألوان الأدب التي تأثرنا فيها بآداب الأمم اللاتينية والسكسونية[2].

ومن هنا، فقد وجد بعض النقاد في قصص سليم البستاني[3]، ما يشبه قصص سكوت ودوماس إلى حد بعيد، على بعد ما بينه وبينهما من الناحية الفنية، فكانت قصته التاريخية الأولى "زنوبيا" التي أصدرها سنة 1871، وهي القصة الثانية من قصص "الجنان. ومن ثم كتب "بدور" سنة 1872م، و"أسماء" سنة 1873م، و"الهيام في فتوح الشام" سنة 1874م، و"بنت العصر" سنة 1875م، و"فاتنة" سنة 1878م، و"سلمى" سنة 1877م، و"سامية" سنة 1882-1884م. غير أن "البستاني" رغم كثرة إنتاجه هذا، ورغم كل هذا التمرس في الكتابة، إلا أن إنتاجه يفتقد إلى الترابط، ويفتقد إلى مزايا الوصف الحي للتركيب الاجتماعي القائم آنذاك. وإذا ما بحثنا عن أعماق الظواهر الأخلاقية أو التاريخية أو الفلسفية، لا نجده إلا على صورة سطحية طافية. كما تميّز إنتاجه، أيضاً، بالتفكك والتقطع والتجزيء. وقد جاءت رواياته مليئة بالمواعظ والعبر والنصائح التي يقذف بها في وجه القارئ، وهي ليست إلا صورة من صور المواقف الخاصة والفهم الشخصي والمقاييس الفردية التي لا تشكل، بحال من الأحوال، إجماعاً أو اتفاقاً على قيم وموازين تهم القطاع الأكبر من الناس. وأما أبطال

(1) انظر: فاروق خورشيد: في الرواية العربية- عصر التجميع، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1975 ص 11، ص ص 80-81.

(2) انظر: محمد يوسف نجم: القصة في الأدب العربي الحديث 1870-1914، دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 153.

(3) سليم البستاني (1848-1884): باحث وروائي لبناني، ولد في عبية في لبنان، عمل مترجماً في دار الاعتماد الأمريكية في بيروت، وساعده والده في إنشاء جريدة "الجنان" و"الجنة". انتخب عضواً في بلدية بيروت في المجمع العلمي الشرقي. من رواياته: "الهيام في جنان الشام" 1870، و"زنوبيا" 1871، و"أسماء" 1873، و"الهيام في فتوح الشام" 1874، و"بنت العصر" 1875، و"فاتنة" 1877، و"سلمى" 1878-1879، و"بدور" 1882، و"سامية" 1882-1884. انظر: سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995، ص 185.

رواياته هذه، فهم لا يتصفون بالتفاعل أو الانفعال، ولا بالتأثير أو التأثر، وهم شخصيات غير نامية وغير متطورة. وقد أدّت محاولته في اختيار التعبيرات التي تقرب من اللغة الدارجة واللجوء إلى سرد الوقائع الحياتية اليومية الواقعية، وتنويع الأساليب من سرد إلى حوار إلى شعر إلى نثر، كل ذلك أدى إلى عدم بلوغ رواياته المستوى الفني المطلوب[1].

ومن الأدباء العرب الروّاد الذين كتبوا ما يشبه قصص سكوت ودوماس، كرم ملحم كرم. كما وجد النقاد في قصص جرجي زيدان[2]، وفرح أنطون، ومعروف الأرناؤوط، وسعيد العريان، ومحمد فريد أبو حديد، وعبد الحميد جودة السحار، ما يشبه قصص ايبرس وليتون، من حيث حرصها على الحقيقة التاريخية. فيما نجد التفسير العاطفي الخيالي للتاريخ عند نجيب محفوظ، وعادل كامل، ومحمد فريد أبو حديد[3].

ويعد النقاد الكاتب زيدان رائد القصة التاريخية في الرواية العربية الحديثة، إذ كتب نيفاً وعشرين رواية تاريخية طويلة، تروي الأحداث الكبرى في التاريخ العربي والإسلامي في مراحله المختلفة.

وقد حاول زيدان في ميدان الرواية، التوفيق بين متطلبات البيئة من ناحية، و تأثره بالشكل الروائي الغربي من ناحية أخرى. وكان له أكبر الأثر في ظهور التيار الثاني من الرواية التعليمية، وهو تيار يتراوح ما بين التعليم والتسلية والترفيه، وفق ما صنفه الناقد عبد

---

(1) انظر: نجم: فن القصة، ص165. وانظر: نجم: القصة في الأدب العربي الحديث، ص ص 159-175. وانظر:عبد الرحمن ياغي: الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص ص 28-32.

(2) جرجي زيدان (1861-1914): كاتب ومؤرخ وباحث وروائي، ولد في بيروت وتوفي في القاهرة، تلقى علومه في بيروت، ثم هاجر إلى مصر، وعمل في تحرير جريدة "الزمان" بعد عزوفه عن دراسة الطب. رافق الحملة الانجليزية على السودان مترجماً في قلم المخابرات، ثم سافر إلى سورية وعمل فيها مدرساً للعبرية والسريانية، كما سافر إلى إنجلترا، وعاد إلى مصر، وعمل في مجلة "المقتطف". أنشأ سنة 1892 مجلة "الهلال". أصدر ما يزيد عن عشرين رواية تاريخية، أهمها: "استبداد الملوك" 1892، و"فتاة غسان" 1896، و"أرمانوسة المصرية" 1896، و"عذراء قريش" 1898، و"الحجاج بن يوسف الثقفي" 1902، و"فتح الأندلس أو طارق بن زياد" 1903، و"شارل وعبد الرحمن" سنة 1904، و"أبو مسلم الخرساني" 1905، و"أحمد بن طولون" 1909، و"عبد الرحمن الناصر" 1910، و"شجرة الدر" 1914، وله عدة دراسات في تاريخ اللغة العربية، وفي التاريخ القديم والإسلامي. انظر: الفيصل: معجم الروائيين العرب، ص ص 106-108.

(3) انظر: نجم: فن القصة، ص ص165، 166.

المحسن طه بدر. حيث يعنى هذا التيار بالعنصر القصصي بقدر ما يعنى بالعنصر التعليمي، وإن كان ما زال يعدّ العنصر القصصي خادماً للعنصر التعليمي[1].

وأما مفهوم القصة التاريخية عند زيدان، فقد كشف عنه في مقدمة روايته "الحجاج بن يوسف"، إذ يقول: "قد رأينا بالاختيار أنّ نَشْرَ التاريخ على أسلوب الرواية التاريخية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه، وخصوصاً لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكماً على الرواية، لا هي عليه، كما فعل بعض كتبة الإفرنج، ومنهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة فيجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء.

وأما نحن، فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقاً للمطالعين. فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، وندمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في الروايات من حوادث التاريخ، مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ من حيث الزمان والمكان والأشخاص، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف، مما لا تأثير له في الحقيقة، بل يزيدها بياناً ووضوحاً، بما يتخللها من وصف العادات والأخلاق"[2].

وفي هذا النص، يعرض زيدان منهجه في الرواية التاريخية؛ فهو يفرق فيه بين رواياته التاريخية، وغيرها من الروايات التاريخية الأوروبية، وهو يعي هذا الفرق ويتمثله بوضوح كامل، فهو يرى أن الكتاب الأوربيين جعلوا التاريخ خادماً للعمل الأدبي؛ أي أنهم سبكوا بعضاً من أحداث التاريخ في قوالب قصصية، ولم يكن التاريخ هو غايتهم من قصصهم بالذات، بل لجعلهم التاريخ وسيلة لترويج قصصهم بامتزاجها بشيء من الحقيقة التاريخية،

---

(1) انظر: عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1938)، دار المعارف، ط5، 1976، ص ص94، 95.

(2) جرجي زيدان: مقدمة رواية الحجاج بن يوسف الثقفي، مجلة الهلال، 1913. وانظر: محمود حامد شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة في مصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974، ص ص89-91. وانظر: مصطفى علي عمر: القصة وتطورها في الأدب العربي، دار المعارف، ط1، د.ت، ص ص 75-76. وانظر: بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص 95.

أما زيدان فقد جعل العمل الأدبي خادماً للتاريخ، وقد بين منهجه هذا في رده على "رفيق العظم" الذي تعرض لكتاباته بالانتقاد، ومما جاء في رده قوله: "وأما نحن فقد جعلنا حوادث الرواية وسيلة لإلباس التاريخ لباس الطلاوة والفكاهة. فإذا جردت رواياتنا من عبارات الحب ونحوه كانت تاريخاً مدققاً يصح الاعتماد عليه والوثوق به والرجوع إليه وإن كنا لا نتطلب الثقة بها إلى هذا الحد، وإنما نعرف لها مزية هي تشويق العامة لمطالعة التواريخ باطلاعهم على بعضها على سبيل الفكاهة"(1).

إن ما يميز أدباء الغرب الذين كتبوا الرواية التاريخية عدم التزامهم بالأحداث التاريخية كما ذكرها التاريخ؛ وإنما تركوا لأقلامهم حرية التغيير في صفحات التاريخ، ولا غرو أن النقاد والمؤرخين الغربيين، غالباً، ما ينعتون الكسندر دوماس بمشوّه وجه التاريخ لسبكه بعض الحوادث التاريخية بقالب قصصي فيه كثير من الحشو واللغو المشين برجال التاريخ. ومن هنا، "فإن زيدان كان يقصد بكتّاب الإفرنج الكسندر دوماس الأب، وهو الذي أعطى الرواية التاريخية طابعاً شعبياً في الأدب الفرنسي، وكتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسي تسير بالقارئ من عصر لويس الحادي عشر إلى عودة الملكية، ولعل سلسلته هذه هي التي أوحت لزيدان بكتابة سلسلته في الأدب العربي"(2).

وقد بات من المتفق عليه عند أغلب النقاد، أن الفضل في اتجاه زيدان إلى الرواية التاريخية، إنما يرجع إلى الروائيين "الكسندر دوماس الأب" و"والتر سكوت"؛ غير أن "الفارق الأساسي بين زيدان والكاتبين أن رواياتهما تأثرت تأثراً واضحاً بالإحساس القومي الذي ساد الفترة الرومانتيكية في الأدب الغربي، وأن هذا الإحساس ألهب خيالهم وعواطفهم فجعلوا التاريخ خادماً لهذا الإحساس، ولذلك اهتموا بالجانب الخيالي أكثر من اهتمامهم بالجانب التاريخي، [...] غير أن جرجي زيدان يوشك أن يكون على نقيضهم، فإن اهتمامه لم يكن موجهاً إلى إحياء الماضي القديم وذلك لأن الفكرة القومية لم تكن قد نضجت وتبلورت

(1) رفيق العظم: روايات تاريخ الإسلام ، (ملحق ضمن كتاب عبده قاسم: الرواية التاريخية)، ص 155، وقد تعرض العظم في مقاله هذا لكتابات زيدان التاريخية بجملة من الانتقادات، وقد رد عليه زيدان بمقال آخر، وقد نشرتهما مجلة "الهلال" في الجزء السادس عشر، 25 مايو، 1899.

(2) بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص95.

بعد في مجتمعنا، وإنما ظهرت الرواية التاريخية التي تهدف إلى إحياء الماضي بعد الحرب العالمية الثانية على يد كتّاب من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل ثم فريد أبو حديد وأحمد باكثير وغيرهم، ولما كان جرجي زيدان ينقصه هذا الإحساس القومي المتحمس فإنه اقتصر على أن يكون معلماً للتاريخ، وأن يهتم بالحقيقة التاريخية أولاً، ويجعل الاهتمام بالعناصر الروائية في المرتبة الثانية[1].

وإذا كان دافع الإحساس بالقومية العربية مستبعداً لدى زيدان في لجوئه إلى الرواية التاريخية، وذلك لأن فكرة القومية لم تكن قد نضجت بعد في المجتمع العربي، وإنما كان الدافع المباشر لدى زيدان هو تعليم التاريخ لأبناء مجتمعه، هذا بالإضافة إلى دافع التسلية. غير أن هناك من النقاد لا يعدم دافع الإحساس بالقومية وراء كتابات زيدان التاريخية، إذ يشير الناقد "صبري حافظ" إلى أن لجوء زيدان إلى التاريخ لم يكن بدافع حب القديم فحسب، بل محاولة لإيقاظ إحساس القراء بالكبرياء الوطني وتوفير عناصر الإلهام والقدوة لهم، بما يسهم في الوصول إلى تذكيرهم بأمجادهم الماضية وتحديد هويتهم القومية[2].

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الجانب الروائي في روايات زيدان، "يقوم على علاقة غرامية بين بطل خيّر بصورة مطلقة يحب بطلة خيّرة، وتقوم العقبات والدسائس والمؤامرات بينهما وبين حبهما، وحين ينتهي جرجي زيدان من أحداثه التاريخية يكون قد انتهى أيضاً من العلاقة الغرامية. وروايات جرجي زيدان على هذه الصورة أقرب إلى النوع الذي يسميه النقاد بقصة الحادثة، وهي الرواية التي تسجل حوادث غريبة متتابعة وتتجه إلى فضول القارئ، والمؤلف لا يهتم فيها بالشخصيات بقدر اهتمامه بالأحداث، والأحداث لا ترتبط ارتباطاً صارماً ببعضها بعضاً، ولكنها ترضي القارئ بأن تقدّم إليه العجيب والغريب، وعقدتها باختصار تسير وفقاً لرغبة الكاتب لا لمعرفته، والنقاد يعتبرون هذا النوع من الرواية

(1) بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص96.

(2) انظر: صبري حافظ: "وضع الرواية العربية المعاصرة: بعض الانطباعات" ملحق استعراض الأعمال الأدبية، المشهد الثقافي العربي (لندن: نمارا، 1982)، ص 11. نقلاً عن: روجر آلن: الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997، ص50.

أبسط أنواعها وأكثرها بدائية وسذاجة، بل إن منهم من يرفض اعتبارها رواية فنية على الإطلاق"[1].

ومهما يكن من أمر، يمكن القول: إن روايات زيدان التاريخية قد أثّرت في مجرى الفن الروائي في الأدب العربي الحديث؛ وقد أدى رواجها وانتشارها بين أوساط القرّاء والكتّاب إلى تقوية الإنتاج الروائي بصورة غير مسبوقة. بالإضافة إلى أن رواياته تعد نقلة كبيرة وخطوة واسعة على صعيد الأدب الروائي العربي الحديث؛ فبعد أن كانت وظيفة الرواية أقرب إلى التسلية قبله، فإذا به ينقلها نقلة جديدة نحو التاريخ، لتسير خطوة على طريق الفن، فوسّع في أفق الثقافة التاريخية بجوانبها المختلفة، لاسيّما النواحي السياسية والاجتماعية في التاريخ الإسلامي الوسيط. غير أن زيدان لم يقدم الرواية الأدبية الفنية بمقاييسها المطلوبة على حد رأي النقاد.

وأما المرحلة التي تلت مرحلة زيدان، فهي مرحلة (القصص التاريخي)، كما يسميها النقاد، وقد تزعمها الكاتب علي الجارم، وقد تأثرت بفن زيدان؛ "فواصل منهجه في اختيار الموضوع، والعرض الخارجي للحوادث مع تلوين القصص بألوان شخصية مستمدة من مزاج الكاتب الجديد ومقوماته العصرية الطارئة القديمة"[2]. غير أن فن هذه المدرسة تطور تطوراً كبيراً عند محمد فريد أبي حديد، فسعى إلى "نقل الرواية التاريخية نقلة جديدة تجعلها بجدارة فناً من الفنون الأدبية، إذ تزاوج فيها الفن والتاريخ بدرجة واضحة، ولم تعد للتاريخ السطوة والسيطرة على الرواية، وإنما صار للخيال الفني والتجربة الإنسانية دور كبير في بناء الرواية. لقد بقي التاريخ بعيداً كإطار عام، ولكن سلوك البشر في الرواية يبرره ويعطيه طابعه الإنساني"[3].

إن أسلوب أبي حديد قد تكوّن بالتدريج ونضج حتى تأسس لديه مفهوم محدد، يكشف عنه بقوله: "كنت أقرأ التاريخ فإذا بي أحيا مع من أقرأ سيرتهم، وأعاشر أهل

(1) بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، ص102.

(2) شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص102.

(3) وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص181.

العصور الغابرة كأنما أتى من بعضهم، أكاد أشعر بأنفاسهم وأحس إحساسهم. فعزمت أن أتجه في منهجي نحو القصص العربي الذي يعرفه الناس في صورة ساذجة، فأعيد عرضه في ألوان الحياة الحديثة"[1].

وما يميز منهج أبي حديد في كتابة الرواية التاريخية عن منهج زيدان، ابتعاده عن التسجيل التاريخي، إذ أصبحت الرواية التاريخية عنده فناً أدبياً، ترتكز في بنائها على المخيَال الأدبي والتجربة الإنسانية التي يقوم بها الفرد في ظروف يحددها جو الرواية التاريخي. وقد وصف أبو حديد منهجه هذا، بقوله: "إن التاريخ في نظري وسيلة لتهيئة الجو لأحداث الرواية، وداخله أتصرف كما يحلو لي حسب الروح التي تمليها على الأحداث والشخصيات والأفكار التي أعالجها، وكل جو تاريخي أرى داخله النفس البشرية الخالدة، التي استمرت في الماضي والحاضر ولا تزال مستمرة في الحاضر، وستستمر في كل وقت. إذا وجدتُ شخصية تاريخية أحافظ على الوقائع الثابتة في تفسيرها مع منطق الظروف والشخصيات"[2].

لقد أخذت أعمال أبي حديد شكلاً جديداً في الرواية التاريخية، فبدأ إنتاجه الأدبي في مجال الرواية التاريخية بروايته الأولى "ابنة الملوك" وقد تحرك من خلالها في إطار الوطنية المصرية، إلا أنه انتقل في رواياته الأخرى إلى الإطار القومي الذي يتغنى بالقومية العربية وبصفات الإنسان العربي في فترات نقاء الجنس العربي، فكتب "زنوبيا" و"الملك الضلّيل" و"المهلهل سيد ربيعة" و"عنترة" من التاريخ العربي. وقد أخرج روايات أخرى أكثر تعقيداً وتركيباً في فنها ووحيها إذ تجمع إلى موضوعاتها شيئاً من الرمز والفلسفة التي تصور العصر.

ومن الكتّاب الذين ساروا في هذا الاتجاه في كتابة الرواية التاريخية إبراهيم رمزي، وقد اتجه رمزي إلى التأليف القصصي بعد قراءات واعية ومستفيضة للقصص الأوروبي والمصادر العربية القديمة. وعلى الرغم من هذه المحصلة الغربية التي تزود بها، كان واقعاً تحت تأثير زيدان، إذ جعل الرواية التاريخية لهدف التعليم وإن التزم بالواقع التاريخي والإسلامي، فلم يشوّه الحقائق التاريخية كما فعل زيدان في بعض رواياته. بالإضافة إلى أن رواياته، خلت

(1) شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص 103.

(2) وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص181.

من عنصر التخيل الفني الذي نراه عند كتاب الرواية في أوروبا، وذلك لارتباطها بالأحداث التاريخية ارتباطاً دقيقاً"[1].

وقد فسر رمزي مضمون الرواية التاريخية عنده، في مقدمة روايته "باب القمر"[2]، فنجده يقول: "وقد راعيت دقة التاريخ ومعاني الأدب، وسيكون دأبي في هذه القصص غير دأب ديماس الفرنسي، فهو لم يهتم إلا بالخيال ولو أفسد التاريخ، ولا دأب وولتر سكوت الإنجليزي، فهو لم يرع للتاريخ كبير حرمة، بل سيكون أمامنا في ذلك لورد ليتون، وأيبرس الألماني، فقد راعى كل منهما التاريخ أولاً، وغلب حقه على حق الخيال، لأنه لم يكن بصدد الأدب وحده، بل كان بصدد مواعظ التاريخ وعبره. ولأجدى بي أن أنهج نهجهما وأنا بصدد العبرة من تاريخ بلادي ومواعظه، فلم ألجأ مرة إلى مباحث الأدب المعتمدة العربية والإفرنجية إلا فيما يختص بأشخاص الرواية الذين تخيلتهم"[3].

وعلى هذا، يمكن القول: إن مفهوم الرواية التاريخية صار صورة واقعية عند رمزي، فالرواية عنده تصور أحداث فترة زمنية تاريخية، وهو في هذا يهتدي بهدي زيدان، غير أنه يعتمد في تصويره للأحداث التاريخية على التحليل الواقعي والموضوعي، بالإضافة إلى اهتمامه بالجوانب الفنية في بناء رواياته، وهو ما يميز أدب رمزي عن أدب زيدان التاريخي والشعبي.

(1) انظر: عمر: القصة وتطورها في الأدب العربي، ص 94.

(2) تؤرخ رواية الكاتب إبراهيم رمزي "باب القمر" (1936)، لفجر الإسلام في المنطقة العربية كلها، إذ تدور حول ورقة بن صليح أو ورقة بن العفيفة، وهو شخصية ابتدعها المؤلف ليعرض من خلال حياته ومغامراته سير التاريخ، إذ ولد بمكة ليكون رمزاً لما في انتظار كل منهما للهادي الأعظم، ولسان آرائها وآمالها وعلو نفسها ثم تحمسها لإصلاح بلادها، ولم شعث جنسها، وإصلاح الإنسانية بما أصابت من الهدى ببعثة الرسول. ولم يكن غريباً والحال هذه أن يكون ورقة هذا من أم عربية وأب مصري، ليؤكد صلة الدم والحضارة والوحدة بين مصر والعروبة، يقول رمزي في روايته: إن المصريين كلهم عرب قدامى جاؤا في أثر عرب أقدم، ولكن قطع صلتهم بأرومتهم حتى جهلوها، انظر: وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص188.

(3) شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص121. وانظر: وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص188. وانظر: عمر: القصة وتطورها في الأدب العربي، ص ص 94، 95.

ومن أبرز مظاهر تطوّر الرواية التاريخية في الأدب العربي، ظهور مدرسة الجارم، وهي تختلف اختلافاً واضحاً عن اتجاه مدرسة زيدان، فهي ذات طابع إنشائي، يتلون بطابع أفرادها ومقومات كل منهم، وقد أولت عناية فائقة للجانب الإنشائي، وكذلك فقد اعتنت بتنميق الأسلوب اللغوي.

وقد تأثرت مدرسة الجارم بالأساليب العربية التقليدية، إذ تأثرت "بمنابعها الأولى عند كتّاب النثر والشعر في العصور الإسلامية الوسيطة، وتأثرت هذه المدرسة أيضاً بالآثار التي سجلتها المدرسة الأولى [مدرسة زيدان]، وبالثقافة الجديدة المركبة في المعاهد الحديثة، إلى جانب تأثر كل فرد من أفرادها بدراسته الخاصة في الآداب الغربية.[...] فبين قصص علي الجارم ومن حذا حذوه، وقصص محمد سعيد العريان، تطور من إدراك فني يلائم مزاج الشاعر، ويستمد حوادثه من حقبة تاريخية مشهورة، وتقتبس من الشعر والنثر الفني والقرآن الكريم ليقوي تأثير الجانب اللغوي فيها..."[1].

ويقدم الجارم عدداً من (الروايات التاريخية) [2] ذات الإطار العربي، وأبرز ما يميز هذه الروايات أنها تناولت، في مجملها، "فترة تحوّل في التاريخ الإسلامي، مجمّعة في شخصية بارزة، يناظر تطورها تطور الحياة الخاصة بالفرد وتطور الحياة الخاصة بالمجتمع، في عرض مجمل، قوامه وصف الحوادث الكبرى مع اقتباس من الإنشاء العربي والقرآن الكريم"[3].

ومن الكتّاب الذين واصلوا الالتزام بتقاليد الجارم، وطوروها، محمد سعيد العريان، وعلى الرغم من أنه درس الأدب دراسة تقليدية، غير أنه تأثر بالفنون الغربية الجديدة بطرق غير مباشرة، فنجده يتأثر بذلك المفهوم الفني الجديد للقصص كما ظهر عند المدرسة الأولى

---

(1) شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص ص 130، 131.

(2) من الروايات التي قدمها الكاتب علي الجارم: "شاعر ملك" 1943، وهي تصور قصة المعتمد بن عباد الأندلسي، ورواية "سيدة القصور" 1944، التي تصور آخر أيام الفاطميين في مصر، ورواية "غادة رشيد" 1945، وهي تقص كفاح رشيد ضد الفرنسيين وتعاون المصريين والانجليز في طردهم، ورواية "فارس بني حمدان" 1946، إذ يقص الكاتب من خلالها حياة أبي فراس الحمداني. ثم يقدم حياة أبي الطيب المتنبي في كتابين هما: "الشاعر الطموح"، وخاتمة المطاف" 1947، ثم رواية "هاتف من الأندلس" 1949، وقد صور فيها حياة الشاعر أبي الوليد بن زيدون وحبه للأميرة ولادة بنت المستكفي.

(3) شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص142.

من الكتاب، واطلع على آراء النقاد خلال ما يترجم وما ينشر، فواصل طريقة الجارم ليلتقي مع دعاة المثل العليا الفنية في النهاية[1].

وقد تحرك العريان في معظم رواياته في تاريخ مصر الإسلامي في العصور الوسطى، فرواية "قطر الندى" 1945، تصور نهاية الدولة الطولونية، وكذلك رواية "على باب زويلة" 1947، التي تتحدث عن طومان باي ونهاية عصر المماليك، وأما رواية "شجرة الدر"1947، فهي تتحدث عن دور الملكة في إدارة الحكم بعد وفاة زوجها الصالح أيوب.

ويجد بعض النقاد في رواية "على باب زويلة" أفضل ما قدّمه العريان في مجال الرواية التاريخية، إذ يقدم، خلالها، "مزيداً من القدرة في دراسة الشخصية وتحليل دوافعها الإنسانية من حب وكره، فالخلق الفني فيها واضح، والحركة الدرامية للأحداث والشخصيات ظاهرة نامية، كما أن الرواية تعكس صورة حضارية للعصر المملوكي القلق سياسياً واجتماعياً بأبعادها الفكرية والاجتماعية"[2].

ولعل هؤلاء هم من أبرز الروائيين العرب الروّاد، الذين كتبوا في الرواية التاريخية في إطارها العربي. هذا بالإضافة إلى أن ثمة عدداً من الكتاب قد شارك في هذا النوع من الرواية، من مثل: علي أحمد باكثير، وكذلك عبد الحميد جودة السحار، ونجيب محفوظ. وقد غدت الرواية التاريخية عند كتّاب الجيل الثاني أكثر تحرراً من قيود التاريخ، فلم تعد مهمة الروائي خلق نص روائي يحمل مسمى العصر التاريخي، وأداءه وتصويره فحسب، بل تجاوز كل هذا إلى توظيف المادة التاريخية توظيفاً فنياً، وذلك بالاعتماد على الخيال الفني، والتجربة الإنسانية في بناء الرواية.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول: إن الرواية التاريخية في الأدب العربي قد مرت، منذ انطلاقتها الأولى وحتى اللحظة الراهنة، بمراحل جيليّة ثلاث واضحة المعالم، وهي على النحو الآتي:

---

(1) انظر: شوكت: مقومات القصة العربية الحديثة، ص ص 142، 143.

(2) وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة، 193.

المرحلة الأولى: مرحلة استعادة كتابة التاريخ سردياً، وقد تميزت هذه المرحلة، خصوصاً عند كتاب الجيل الأول، بإعادة كتابة التاريخ بصورة سردية لا تخلو من التشويق، وهي تهدف إلى تثبيت أحداث التاريخ من خلال ارتكازها على قصة غرامية خيالية مبتدعة تحقق عنصر التشويق في الرواية. ويعد جرجي زيدان من أبرز من يمثل هذه المرحلة المبكرة في كتابة الرواية التاريخية.

المرحلة الثانية: مرحلة الموازنة بين التاريخ الوثائقي والفن الروائي بأبعاده المختلفة واللامتناهية. وقد برز نجيب محفوظ في كتابة الرواية التاريخية التي يتساوق فيها الجانب التاريخي والروائي بأسلوب متوازن، لا يغلب فيها التاريخ على الفن، ولا الفن على التاريخ. وقد استطاع محفوظ أن يتجاوز مرحلة الوقوع في براثن التاريخ، خصوصاً في رواياته الأولى التي عرض خلالها حقباً مثبتة من التاريخ الفرعوني، إلى هذه المرحلة الجديدة، فصارت له طريقته الفنية، التي عبر عنها في رواياته "خان الخليلي" و"القاهرة الجديدة" و"زقاق المدق".

المرحلة الثالثة: مرحلة توظيف التاريخ بصورة إسقاطيّة واعية، وذلك بالاعتماد على الخيال الفني والتجربة الإنسانية في بناء الرواية. وقد هدفت الرواية في هذه المرحلة المتأخرة إلى الإفادة من المقاربات التاريخية التي يمكن إسقاطها على الحاضر من خلال أحداث الماضي الذي يمكن أن يعيد نفسه. ليصير التاريخ عندئذٍ سبيلا إلى قراءة الراهن. وقد برز في هذه المرحلة روائيون سعوا إلى خلق مقاربات تاريخية تتشابه إلى حد بعيد مع الواقع المعيش، ومن هؤلاء: جمال الغيطاني في "الزيني بركات"، ورضوى عاشور في "ثلاثية غرناطة"، وعبد الرحمن منيف في ثلاثيته التاريخية "أرض السواد".

ثالثاً: الخطاب السردي التاريخي في الرواية الثلاثية:

ما تزال الرواية التاريخية، التي تستخدم الأحداث التاريخية الموثّقة وتبني عليها خيالها الروائي، حاضرة إلى اليوم. إذ صارت الرواية عند كتّاب الرواية ذات الطابع الانسيابي، على وجه التحديد، إلى بحث في التاريخ، حيث استخدم الروائيون أدوات المؤرخ والفنان في الوقت نفسه.

ومن المسارات التي اتجهت إليها كتابة الرواية التاريخية في الأدب العربي، مسار الرواية الممتدة، وهي الرواية التي تمتدد أحداثها في عدة أجزاء، وهي تندرج تحت مسمى الرواية الانسيابية، أو الرواية الجيليّة، كما يصفها بعض النقاد. وفي هذا المسار تتعدد أنماط الرواية التاريخية؛ فهناك الرواية التي تهدف إلى نقد التاريخ، وهناك الرواية التي يكون فيها التاريخ سبيلاً لقراءة الحاضر أو الراهن، وهناك الرواية التي تقارب التاريخ بأساليب تخييلية تنهض على الصدق الفني. وهناك الرواية التي تستعيد التاريخ بأسلوب الكتابة التاريخية.

وحينما تتجه الرواية التاريخية في كتابتها إلى مسار الرواية الممتدة أو الانسيابية، وهو ليس المسار الوحيد لكتابة الرواية التاريخية، بل نجد ذلك في الرواية الواحدة، فإن ذلك يعود، في أحد مسوغاتها، إلى تقنية (الطول)، إذ "يرتبط الطول بالسرد الدائري والحبك المفتوح. وهناك دواع للطول يحتاج إليها كاتب الرواية التاريخية، ومن هذه الدواعي؛ حاجته إلى التعمق في تحليل المرحلة التاريخية والإفاضة في الوصف الإنثربولوجي والاثنوغرافي والاجتماعي والثقافي وغير ذلك من الملامح التاريخية، مثلما يحتاج إلى التدقيق في سيماء الأشخاص وتمايزهم والعناية بتحولاتهم السيريّة، وغالبيتهم يشيرون بعد ذلك إلى تحولات سيريّة مجتمعية، عندما يصبح الشخص ممثلاً لطبقة أو فئة أو انعطافة"[1].

ويوجد في الأدب العربي الحديث، العديد من الروايات الثلاثية، بوصفها روايات ممتدة، عنيت بنقد التاريخ، غير أنني آثرت دراسة اثنتين من هذه الثلاثيات، هما:

1- "ثلاثية غرناطة" (1994-1995) [2] لرضوى عاشور.

2- ثلاثية "أرض السواد" (1999) [3] لعبد الرحمن منيف.

---

(1) عبد الله أبو هيف: الجنس الحائر- أزمة الذات في الرواية العربية، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2003، ص 112.

(2) رضوى عاشور: ثلاثية غرناطة، دار الشروق، القاهرة، مصر،2003.

(3) عبد الرحمن منيف: أرض السواد (ثلاثة أجزاء)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، المملكة المغربية، الدار البيضاء، ط4، 2004.

ويرجع سبب اختيار هاتين الروايتين إلى أن كاتبيهما ينتميان إلى جيل متأخر في كتابة الرواية التاريخية، إذ أضفى هذا الجيل مزيداً من الأدبية على الرواية التاريخية، علاوة على أنه اتجه إلى نقد التاريخ بأسلوب واعٍ لخلق مقاربات تتجه نحو الحاضر والمستقبل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الروايتين تجسدان مرحلتين من مراحل التاريخ العربي، فتأخذنا "ثلاثية غرناطة" إلى مجريات القرن السادس عشر من تاريخ الأندلس، وكان ذلك منذ فترة السقوط العربي وتوقيع معاهدة تسليم غرناطة سنة 1492م وحتى صدور قرار الإسبان بطرد العرب الموريسكيين من إسبانيا سنة 1609م. أما ثلاثية "أرض السواد"، فهي تجسد فترة متأخرة نسبياً من التاريخ العربي الحديث في أرض العراق، حيث تنحصر هذه الفترة في الربع الأول من القرن التاسع عشر، وهي على وجه التحديد، فترة حكم داود باشا والي بغداد (1817-1821م).

وفيما يأتي، عرض مقتضب لكلتا الروايتين، وللظروف التاريخية التي تتناولها كل رواية على حدة:

1- رواية "ثلاثية غرناطة" (1994-1995):

تجسد "ثلاثية غرناطة"، عبر فترة زمنية تمتد نحو مئة وسبع عشرة سنة، الحياة اليومية للعرب "الموريسكيين" في الأندلس قبيل سقوط غرناطة، حيث تسرد أحداثها أحوالهم وأوضاعهم الحياتية في آخر معاقلهم، وقد اقتضت الظروف آنذاك، أن يبدي هؤلاء العرب الموريسكيون صمودهم بعد أن عايشوا السقوط العربي فيها منذ عام 1492م وحتى عام 1609م، وهو العام الذي شهد إقصاء العرب عن بلاد الأندلس بعد صدور قرار الحكم الإسبان بهذا الأمر.

تدور أحداث الرواية حول أسرة عربية، شهدت أجيالها المتتابعة: الأجداد والأبناء و الأحفاد، فترة الانكسار والسقوط العربي والترحيل القسري الذي أعقبهما. وقد شكلت هذه الفترة زمن الرواية الحقيقي، الذي استمر على نحو ما يزيد على قرن. وهذه الأسرة، إنما أختيرت لتمثل المجموع العربي، ووجوده، وتاريخه في غرناطة. وقد حاولت الرواية أن ترصد

مجريات الحياة اليومية لأبناء هذا الأسرة، فعرضت لأشكال الظلم والقهر بفعل سياسة التجهيل والترحيل والتهجير القسري الذي فرضه عليهم القشتاليون.

يتشكّل مسرح الأحداث في مدينة غرناطة، وفي أكبر أحيائها الذي يُدعى "حي البيازين"، وقد رصدت أحداث الرواية حياة أسرة أبي جعفر الورّاق، وهو صاحب "الحانوت" الذي يعمل فيه بدبغ الجلود وخط المخطوطات وجمعها وحفظها في مجلدات. ولعل حانوت أبي جعفر بل ومهنته التي أختيرت له لم تكن تخلو من دلالة سيميوطيقية، إذ تدل على "فروسيّة العلم وتجسيد الحضارة [...]، وكأن الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس قد آلت إلى كتب ومخطوطات، وغدا الصراع الأجلّ هو ما يخص الحفاظ عليها بعدما صار اقتناؤها والعمل بما فيها أمراً يحاسب عليه القانون بالردة أو النفي أو القتل، وظل هذا الإرث هو الشغل الشاغل لعائلة أبي جعفر من بعده كما لو كان يكتنز كل مفردات هذه الحضارة حساً وكينونة"[1].

وقد توزعت أحداث الرواية على أجزائها الثلاثة، ليحمل الجزء الأول دلالة المكان: (غرناطة)، وهو المكان الذي تتعدد مستوياته ومعطياته الدلالية كما وقعت عليه "السردية التاريخية"[2] من ناحية، و"السردية الروائية" التي أعلنته "بطلاً تاريخياً وجغرافياً وروائياً"[3]، وقد

(1) عزت جاد: سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة، مجلة "فصول"2005،ع1،م66، ص ص 152، 153.

(2) ومما جاء في كتب التاريخ في ذكر مدينة غرناطة، ما أورده لسان الدين الخطيب، إذ يقول:"يقال غَرْناطة ويقال إغرناطة، وكلاهما أعجمي، وهي مدينة كُورَة إلبيرة، فبينهما فرسخان وثلثا فرسخ. وإلبيرة من أعظم كور الأندلس، ومتوسطة ما اشتمل عليه الفتح من البلاد، وتسمى في تاريخ الأمم السالفة من الروم، سنام الأندلس، وتدعى في القديم رمسطيليّة. وكان لها من الشهرة والعمارة، ولأهلها من الثروة والعُدّة، وبها من الفقهاء والعلماء ما هو مشهور [...] وقد نقل ابن الخطيب عن كتاب "تاريخ علماء إلبيرة" لأبي القاسم الملاحي قوله: "بعد ذكر إلبيرة، وقد خلفها بعد ذلك مدينة غرناطة من أعظم مدنها وأقدمها [...] فهي في وقتنا هذا قاعدة الدنيا، وقرارة العَليا، وحاضرة السلطان، وقبة العدل والإحسان. لا يعدلها في داخلها ولا خارجا بلد من البلدان ولا يضاهيها في اتساع عمارتها، وطيب قرارتها، وطن من الأوطان. ولا يأتي على حصر أوصاف جمالها، وعد أصناف جلالها قلم بيان [...] وقال بعض المؤرخين: ومن كرم أرضنا أنها لا تعدم زريعة بعد زريعة، ورعياً بعد رعي، طول العام، وفي عِمالتها المعادن الجوهرية من الذهب، والفضة والرصاص، والحديد..." انظر للمزيد عن مدينة "غرناطة": لسان الدين بن الخطيب: **الإحاطة في أخبار غرناطة**، م1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973، ص ص91-98.

(3) جاد: سيميوطيقا التاريخ، ص 149.

تجلت هذه السردية في هذا الجزء، من ناحية أخرى. وحمل الجزء الثاني عنوان: (مريمة)، وهو دال علامي روائي، وليس تاريخياً أو جغرافياً مثل (غرناطة). وتعد هذه الشخصية أبرز شخصيات الرواية، إذ ظهرت في الجزء الأول، وقد شهدت ميلاد الجيل الثاني الذي حمل على عاتقه تبعات الأحداث في أوج اشتعالها وحتى نهايتها. وقد شكّل رحيلها إلى قرطبة بصحبة حفيدها (علي)، لاسيّما أن موتها كان في هذا الرحيل، نهاية ناجحة لهذا الجزء. ولذا يأتي الجزء الثالث ليحمل عنوان (الرحيل): وهو دال "علامي روائياً وتاريخياً، روائي حينما يصير المعادل الوحيد للموت أو الفناء، وتاريخي على اعتباره النتيجة الطبيعية لذلك الانكسار والسقوط الذي وقع في الجزء الأول(غرناطة)"[1].

2- رواية "أرض السواد" (1999م):

ترصد رواية "أرض السواد" حقبة تاريخية، عاشتها بغداد وعاشها العراق كله، لحظة تقدم داود باشا من تركيا لغزو العراق، محاولاً إسقاط الحكومة المركزية في بغداد، تمهيداً للسيطرة على الحكم. ومما أعقب هذه الأحداث التي جرت بصورة دقيقة، أن عمّت الفوضى وعمليات السلب والنهب وهروب أولاد سيلمان الكبير (والي بغداد) وأستاذ داود باشا، وقد ظل داود باشا يتعقبهم بالموت والاستمالة والتخويف حتى نهاية الرواية.

يتحدد زمن الحكاية التاريخية التي ترصدها رواية "أرض السواد" في الربع الأول من القرن التاسع عشر، من تاريخ العراق الحديث. وهي على وجه التحديد، فترة حكم داود باشا – والي بغداد (1817-1821م). غير أن الزمن السردي لهذه الحكاية يبدأ فعلياً قبل هذا التاريخ، حيث عرضت الرواية في مستهلها ملخصاً تاريخياً لأهم فترات حكم المماليك للعراق وهو ما أطلق عليه المؤلف/ الراوي "حديث بعض ما جرى"، وهو يشكل مهاداً تاريخياً، وقد استند فيه إلى مصادر متعددة، ليفتتح به باب السرد والحكايات. وقد بدأ المؤلف/ الراوي ملخصه بوفاة سليمان الكبير في شهر تموز/ يوليو 1821. وقد انتهى هذا الملخص لتبدأ أحداث الرواية الحقيقية في التاسع عشر من شباط لعام 1817م.

---

(1) جاد: سيميوطيقا التاريخ، ص 150.

وفي "أرض السواد" يبني المؤلف/ الراوي المبنى الروائي على (الحكاية الأم)، وهي حكاية "داود باشا"؛ وصعوده إلى سدّة الحكم، وكذلك صراعاته التي دارت بينه وبين السيد عليوي آغا الانكشارية من جهة، وبين "ريتش" المقيم البريطاني في القنصلية التي كانت تعرف في اللهجة المحلية بـ"الباليوز" من جهة أخرى. وتستمر حكاية داود باشا فتحكي حروبه ضد قبائل البدو، والأموال المترتبة عليه للباب العالي في إسطنبول، وهي حكاية وقوعه بين قوتين تحاولان السيطرة على طرق التجارة التي تمر في أرض العراق، وهي تحكي أيضاً حكاية مشروعه الكبير، وأحلامه وطفولته، ورقة عاطفته تجاه طفلته وعائلته. ومن فضاءات هذه (الحكاية الأم) تولدت حكايات أخرى.

ومن هذه الحكايات: حكاية "الباليوز" والقنصل البريطاني "ريتش"، وحكاية السيد عليوي آغا الإنكشارية والمؤامرات التي ظل يحيكها ضد داود باشا ليصل إلى السلطة التي ظل يحلم بها، وحكاية "بدري" مرافق داود باشا وعينه وأذنه في المهمات الصعبة، وحكاية "سيفو" السقّاء "ساقي العطاش" الكادح المحب للحياة كحبه لأهل المحلة، وحكاية أهل صوب الكرخ وبيوته ومقاهيه وساكنيه: الأسطة إسماعيل الحلاق، والأسطة عواد صاحب قهوة الشط، والمختار، وزينب كوشان وحسّون "أحمقا" الحي المحبين، وحكاية روجينا وبناتها بما يمثلنه من جنس وقلق وخوف ومؤامرات ودسائس، وحكايات النهر وفيضاناته المتجددة، وحكايات المهمشين من الناس.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول: إن طبيعة الأحداث التي كشفت عنها البنية الروائية في كلتا الروايتين: "ثلاثية غرناطة"، وثلاثية "أرض السواد" تشير إلى أنهما روايتان تاريخيتان باقتدار. إذ ينبني موضوع كلٍّ منهما على رصد وتقص تاريخي، غير أنهما صيغا بقالب تخيلي، يرتهن إلى قوانين الكتابة الروائية. من هنا تطرح مسألة الازدواج المرجعي في كتابة الرواية التاريخية (المدونة التاريخية والمتخيل الروائي). وذلك في ضوء مقاربات وتصورات كلية وجزئية لهذه المسألة.

رابعاً: الازدواجيّة المرجعيّة: المدوّنة التاريخية والمتخيَّل الروائي في "ثلاثية غرناطة" و"أرض السواد":

ترتهن عملية الكتابة في الرواية التاريخية بمسؤولية مزدوجة يمارسها الروائي أثناء كتابته لهذا النوع من الروايات. فالروائي، هنا، يتناول فترة محددة من التاريخ، وهو في اختياره المحدد بزمان ومكان وشخصيات، يذهب إلى المدونة التاريخية، ومن ثم يعمل على إعادة إنتاجها بقالب تخييلي. ولأن دور الروائي ليس هو ذاته دور المؤرخ الذي يلتزم الحقيقة التاريخية كما شاهدها أو كما رويت له؛ فإنه يعتمد على الدور التخييلي في سرد الأحداث والوقائع التاريخية، فيحذف ويضيف ويقدم ويؤخر. وهو في هذا الدور، يجعل المدونة التاريخية موضوعاً للسرد. وهو كذلك يخضع المادة التاريخية الموثّقة لطبيعة الفن الروائي كالتخييل والحبكة والتشويق.

ومن هنا، فإن عملية إعادة إنتاج المدونة التاريخية أو تحويلها إلى رواية "تمحو الحدود بين الرواية والرواية التاريخية، مؤكدة وجود الرواية، دون نعت أو صفة. فلا فرق بين الرواية والرواية التاريخية إلا في منظورٍ مأخوذ بالتصنيف وبالأحكام الشكلانيّة، فكلاهما يقرأ التاريخ في أحوال البشر ويتأمل معنى التاريخ في مصائر إنسان، حالف حركة التاريخ أو تمرد عليها، وعلاقة الرواية بالتاريخ هي التي أطلقتها، عالياً، في القرن التاسع عشر، أي قرن علم التاريخ، الذي كان شغوفاً باستقبال زمن جديد وبوداع أزمنة منقضية، ولعل الشغف بالجديد وباستقدامه، وهو قوام فلسفة التاريخ في عصر الأنوار، الذي آلف بين الجنس الروائي والكتابة التاريخية"[1].

والروائي المبدع الذي يمارس كتابة الرواية التاريخية، لا ينبغي له الوقوع في أسر السردية التاريخية بطابعها التسجيلي، فهي ليست مهمته. وهو من جانب آخر، لا ينبغي له أن يغرق في الجانب الفني، وفي تحميل الوقائع التاريخية بمحمولات فلسفية على حساب المدونة التاريخية، فيبتعد بروايته عن دائرة الرواية التاريخية. ولهذا، ولكي ينأى كاتب الرواية التاريخية

---

(1) فيصل درّاج: الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص262.

بنفسه عن هذين المزلقين، كان لابد أن يجسد دور الروائي والمؤرخ في آن واحد، حيث يتساوق المتخيّل الروائي والسرد التاريخي في فعل الكتابة.

تضعنا "ثلاثية غرناطة" أمام سياق مزدوج يتضافر فيه التاريخي والروائي ويتساوقان. ولعل هذه الرواية، وهي تشكل متخيلها الروائي، وتقيم هيكلها (الزمكاني) في الكتابة، تعكس الواقع التاريخي بطرق متعددة. وفي هذه الرواية "إذا ما حاولنا الفصل الصوري لرصد ملامح ذلك التاريخ اكتشفنا أننا نوغل في الزمن الروائي. فلم يكن هذا الزمن بمعزل عن تفجر الأحداث، ولم يكن للسرد متكأ غيره، كما لم يكن للشخوص بهيئتها وتكوينها وانفعالاتها إلا بما يفضي به هو، أما المكان أو الأماكن التي احتفت بالأحداث إن هي إلا جغرافية ذلك الزمن/ التاريخ، وعلى الجملة سوف نكتشف أن كل رد فعل إن هو إلا فعل من أفعال التاريخ"[1].

وقد عملت الزمكانية (التداخل الوثيق للعلاقات الزمانية والمكانية في بنية الحدث الروائي) على بناء فضاء مادي محدد في الإطار المكاني- الجغرافي والزماني- التاريخ. فالراوي في الفصل الأول من "غرناطة" يسعى إلى بناء الإطار المكاني للحدث المتخيّل وذلك من خلال وصف وذكر الأسماء الحقيقية للبنيات المكانية، والتي سوف تشكل المسرح الفعلي للأحداث المتخيلة. فالحالة السردية ممثلة بـ"مونولوج" أبي جعفر، تعلن عن تشكّل أولى خيوط الأحداث التاريخية في إطارها المكاني- الجغرافي، وهو غرق "موسى بن أبي الغسان" في نهر شنيل: "كان مضطرباً وحزيناً وإن لم يتملكه التوجس إلا في اليوم التالي حين سمع بأمر اجتماع الحمراء، وترددت الشائعات عن غرق موسى بن أبي الغسان في نهر شنيل، فهل تكون الصبية العارية إشارة صادقة كالرؤى والنبوءات؟

......

لثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين، تحدث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة، بل عن اختفاء موسى ابن أبي الغسان. استغرقهم الخبر الذي انتشر من نهر شنيل إلى عين الدمع، ومن باب نجد إلى مقابر سهل بن مالك. سرى في الشوارع والحواري والجنّات. حمله

(1) جاد: سيميوطيقا التاريخ، ص146.

ماء شنيل من أطراف المدينة ثم دخلها مع نهر حَدَرُّه وانتقل إلى ضفته الغربية ومنها إلى السبيكة والحمراء وجنّة العريف والى ضفته الشرقية، ومنها إلى القصبة القديمة والبيازين، ثم تجاوز الأسوار والأبواب والأبراج وأطواق الكروم إلى جبل الثلج من ناحية وجبل الفخّار من الناحية الأخرى"[1]. لم يحظ الحدث التاريخي بصورته السردية التاريخية المباشرة، بنصيب وافر من البنية السردية الكلية في "ثلاثية غرناطة". غير أن ما يقابل ضآلة الحدث التاريخي في صورته هذه، هو أن الثلاثية تأسست على سيميائية/ علاماتية الدال الحدثي التاريخي بصورة واضحة وجليّة، لا على مباشرة الواقعية السردية التاريخية، إلا في جانب يسير منها. ومن ناحية أخرى، يمكن أن تُرد ضآلة الحدث التاريخي المباشر، إلى أن الثلاثية تسعى إلى إنشاء مناخ تاريخي لا تضطلع فيه الأحداث التاريخية إلا بدور إقناعي من خلال استحداث خلفية تفسر سلوك الشخصيات، وتبرر مواقفها.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول: إن اعتماد السردية التاريخية المباشرة في بنية النص الروائي، يعني أن تتحول السردية الأدبية إلى سردية تاريخية وفق معطيات السياق لا الدال وحده. وهذا يعني أيضاً، أن الحفاظ على المصداقية والانتماء إلى الواقعية التي تتحقق من خلال التوظيف المباشر للسردية التاريخية بوقائعها المحددة، يحمّل السرد الأدبي مهمة تخطّي هذه السردية المباشرة إلى درجة من الأدبية/ الروائية. ومن هنا نجد أن الحدث التاريخي في "ثلاثية غرناطة" كلها قد انحصر في اختزاله السيميائي/ الدلالي الذي تنطلق منه الأحداث، ثم يظهر الحدث الروائي بوصفه تابعاً له لإظهار نتيجة الحدث التاريخي دون سببه.

وقد جاء في نص الرواية حول خروج موسى ابن أبي الغسان لقتال القشتاليين، بعد اجتماع الحمراء الذي تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح المدينة، ما نصه: "قال البعض: إن ابن أبي الغسان خرج من اجتماع الحمراء، وقد قرر أن يقاتل القشتاليين، وقاتل جموعهم وحده، ولما أصابوه وكادوا يظفرون به ألقى بنفسه في النهر.

(1) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص 10.

وقال البعض الآخر: بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلم الشقيتو المنحوس البلد وباعها. وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الغسان يقف له بالمرصاد.

وقال فريق ثالث: لا أغرق نفسه ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرّب الرجال ويستعد.

وقال فريق رابع: غرق أم لم يغرق لا فرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلّمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش"[1].

إن هذا المجتزأ، علاوة على أنه يبين قدرة الراوي على الوجود في أمكنة متعددة وأزمنة مختلفة في وقت واحد، إلا أن هذه الإشارات التي جاءت على ألسنة "فرق أربعة" لا ترد لتغيير الحقيقة التاريخية (خروج موسى بن أبي الغسان من اجتماع الحمراء واختفائه)، ولكن جاءت لاستكمال جوانبها، وهي لا تكرس نسبية الحقيقة، بل تكتفي بإبراز مقوماتها. وما يعنينا هنا، وجود الخلفية التاريخية متمثلة في توقيع معاهدة الاستسلام، واختلاف المواقف منها. وما يعنينا أيضاً، أن حادثة خروج "ابن أبي الغسان" من اجتماع الحمراء، إنما هي انعكاس لتلك الأوضاع التي كانت تسود الأندلس قبل انكسارها وسقوطها بشكل نهائي في أيدي القشتاليين، فقد سبق ذلك الانكسار أن قامت دولة الطوائف وما رافقها من اختلاف الحكام المسلمين وصراعهم. وقد أكدت المدونة التاريخية حقيقة هذه الخلفية التي تستند إليها الثلاثية دون أن تذكرها إذ تقول: "ثارت الحرب الأهلية بالأندلس عقب سقوط الدولة العامرية في سنة 399هـ بين أمراء بني أمية، وظاهر البربر أحدهم وهو (سليمان بن الحكم بن عبد الرحمن الناصر)، فزحفوا على الزهراء واقتحموها وخربوها، ثم حاصروا قرطبة حتى سقطت في أيديهم، وارتكبوا فيها رائع السفك والإثم (سنة 403هـ) واستولى

---

[1] عاشور: ثلاثية غرناطة: ص ص10-11.

زعماؤهم على معظم قواعد الأندلس الجنوبية ومنها غرناطة، وقامت من ذلك الحين دولة الطوائف"[1].

إن هذا النص الذي تدونه السردية التاريخية لم يرد في النص الروائي بصورة سردية تاريخية مباشرة. غير إن سياق الحدث الروائي جاء متضمناً لدلالة الحدث التاريخي هذا، كنتيجة حتمية لما انتهت إليه الأحداث وتتابع الانكسارات المتعاقبة التي أكدتها المدونة التاريخية. حيث نستدل على دلالة الحدث التاريخي في سياق الحدث الروائي من خلال (المونولوج) الذي يجريه أبو جعفر مع نفسه، إذ يسترجع من خلاله المرحلة التاريخية التي سبقت سقوط غرناطة، مشيراً إلى الصراعات التي قضت على العائلة المالكة وانتهت إلى سقوط مدينة غرناطة:

"قضى أبو جعفر يومه في محل نومه، يجلس ويقوم، يدور بين الجدران الأربعة. هل أخطأ وأخطأ كل أهل البيازين حين ساعدوا أبا عبد الله على التمكّن من حكم البلاد؟ ناصروه واشتبكوا مع أهل غرناطة من أجل هذا الزغيبي المنحوس. ساعتها لم يبد الفتى لا شقياً ولا منحوساً بل وعداً يُخلّصهم من مظالم أبيه الغارق حتى أذنيه في الملذات. انحازوا إلى ابن الحرة وأغلقوا أبواب البيازين في وجه الطاغية أبيه فارتد عن الأسوار خائباً مخلوعاً. هل أخطأوا في الانحياز- وهم المظلومون- إلى أمير مظلوم؟ هل أخطأوا حين نصّبوا الوعد بأمير عادل؟ وما الذي أصاب الأمير الفتى ... هل أعطبه الأسر وهزمته الهزيمة، أم أنه المسطور في اللوح المحفوظ؟ وهل يسطر الله في لوحه هزيمة عباده الصالحين؟! تأخرت النجدة... تأخرت... ولكنها قادمة من أهلنا في مصر والشام والمغرب... سيأتون بأمر الله وإرادته... وإن لم يأتوا؟!"[2].

إن السياق الروائي في "ثلاثية غرناطة" يرتكز على حادثة (سقوط غرناطة)، تلك الحادثة التاريخية المحورية والأبرز على صعيد بنية الخطاب الروائي. وهي واقعة تؤسس لولادة الوقائع التاريخية المتعاقبة وتفجرها، وذلك لأنها تمثل الزمن المحوري الذي يؤرخ

(1) ابن الخطيب: الإحاطة في أخبار غرناطة، ص93.

(2) عاشور: ثلاثية غرناطة: ص23.

للأحداث التاريخية التي أعقبت هذا السقوط. ولهذا، "فإن السياق التاريخي محدد بدقة، وأنه يستند بعمق إلى التوثيق التاريخي ويتضافر مع الأحداث التي تواجهها الشخصيات، فالراوي "يُسيس" نصه ويقدم ترتيباً زمنياً روائياً يوازي الترتيب الزمني التاريخي والسياسي. فالحدث التاريخي يدفع بالحدث المتخيّل ويشكل العامل المحرك الذي يقلقل الحالة الأساسية ويطلق العملية السردية الديناميكية أي الحدث. التاريخ يتحكم تماماً في مصير الشخصيات ويؤكد على هويتها الاجتماعية والسياسية. فالمصائر الفردية والقومية لا تنفصل. وهكذا فإن الترتيب الزمني في الثلاثية يقدم نموذجاً سردياً يعتمد على السياسة ويرى فيها معنى ويتخذ منها توجهاً"[1].

إن "ثلاثية غرناطة" التي دشنت فضاءها الروائي بحدث تاريخي محوري تمثّل في "سقوط غرناطة"، تبدأ، بعدئذٍ، تمهد السبيل لذلك الخطاب الروائي الذي تمتزج في الأحداث التاريخية، ولكن بمستوى عال من الأدبية/ الروائية. ومن هذه الأحداث: "دخول الجنود القشتاليين الحمراء وتسلم مفاتيحها"[2]، التنصير القسري لـ"حامد الثغري" والذي قدم من خلال تقنية (الديالوج)[3]، مداهمات البيوت والمحال والمساجد وما رافقها من نهب وسرقات[4]، مشهد حرق الكتب والمصاحف[5]، حصار القشتاليين[6]، هروب حكومة الأربعين[7]، غلق المحال والحمامات[8]. إن كل هذه الأحداث وغيرها تأتي، هنا، كتابع من توابع حدث السقوط بوصفه حدثاً محورياً مؤسساً لفعل القص. وقد امتزجت هذه الأحدث في سياقها الروائي،

(1) إقبال سمير: رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور غرناطة ومريمة والرحيل، مجلة "فصول"، عدد66، 2005، ص ص 166-167.

(2) عاشور: ثلاثية غرناطة: ص21.

(3) المرجع نفسه، ص ص 44-47.

(4) المرجع نفسه، ص47.

(5) المرجع نفسه، ص ص50-51.

(6) المرجع نفسه، ص62.

(7) المرجع نفسه، ص65.

(8) المرجع نفسه، ص ص 105-106.

ولاسيما أنها تضافرت مع أحداث روائية أخرى، مثل حادثة "موت أبي جعفر"[1]، و(مونولوج) سليمة مع الكتب في عين الدمع[2]، وتعرُّض الجنود القشتاليين لفتاة تمشي في إحدى شوارع البيازين[3]، وكذلك تواصل مجريات الحياة اليومية لنعيم وسعد وسليمة وحسن.

وما أن ينتهي فصل الرواية الأول حتى تنقضي وقائع السردية التاريخية للحدث الأكبر وهو سقوط غرناطة، وعند موت أبي جعفر في نهاية الفصل الخامس وبداية الفصل السادس تكون الرواية قد أتت على أغلب وقائع السرد التاريخي، عندئذٍ، تتجلى الروائية بصورة مهيمنة على البنية السردية للثلاثية، حيث تتوالى المشاهد على نحو لا ينفصل مطلقاً عن الواقعية التاريخية، ولكن بمستوى عالٍ من الروائية.

وأما ما يتعلق في دلالة الحدث الروائي في سياق الحدث التاريخي، فهو يأتي في "ثلاثية غرناطة" على أوجه متعددة، وهو إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على تساوق الحدثين الروائي والتاريخي وتضافرهما في البنية السردية للرواية. فأبو منصور يشتم الرجل ويجري وراءه من الحمام إلى الشارع، وذلك لأن الرجل سبّ أمامه (موسى ابن أبي الغسان)[4]، وصندوق مريمة الذي اصطحبته معها في يوم زفافها: "كانت أمها تقول: "هذا صندوق مريمة تحمله معها يوم تذهب إلى دار زوجها". كان الصندوق لجدتها ورثته عن أمها عن سلسال من الجدات القديمات"[5]. فالصندوق برسوماته التي نقشت على جدرانه، ومحتوياته يكتسب دلالة مكانية تاريخية، فهو يرمز إلى إرث العرب الذي تمسكت به أمهات مريمة حتى آل إليها، وهو يرمز إلى كنوز الحضارة الإسلامية الروحية. يقول "جاستون باشلار": إن الخزائن برفوفها، والمكاتب بأدواتها، والصناديق بقواعدها المزيفة هي أدوات حقيقية لحياتنا النفسية الخفية. دون هذه الأشياء ومثيلاتها فإن الحياة تفقد نماذج الألفة. وهذه الأشياء تمتلك صفة الألفة مثلنا،

(1) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) المرجع نفسه، ص56.

(4) المرجع نفسه، ص 17.

(5) المرجع نفسه، ص93.

وعبرنا، ولأجلنا"[1]. ويقول "باشلار" في موضع آخر: "إن هذه التحف المعقدة التي أبدعها حرفيون مهرة [وكان يقصد الصناديق الصغيرة، مثل العلب وعلب الجواهر]، هي شواهد شديدة الوضوح على الحاجة للسرية، وعلى الحاسة الحدسية لأماكن الإخفاء. إن المسألة هنا ليست مجرد المحافظة الشديدة على ممتلكاتنا، فلا يوجد قفل يستطيع أن يقاوم العنف المطلق،..."[2].

وتتجلى حادثة موت (أم جعفر) وغسلها ودفنها على الطريقة الإسلامية، على الرغم من الطقوس النصرانية التي أخذت تفرض على أهل غرناطة[3]، وكذلك حادثة الختان التي كادت أن تُعرّض أسرة مريمة إلى الهلاك[4]، على أنهما من مظاهر التنصير القسري التي فرضها القشتاليون على أهل غرناطة والبيازين. وتتوالى الأحداث الروائية على امتداد أجزاء الثلاثية، وهي أحداث لا تكاد تخلو من تأويل تاريخي، ليتحقق المزج بين الدال التاريخي مع الدال الروائي في بنية النص الروائي، إلى حد قد يصعب على المتلقي الفصل بين السردية التاريخية والسردية الروائية.

وفي ضوء ما تقدم يمكن القول: إن "ثلاثية غرناطة" قد برهنت على وجود خطابين سرديين هما: الخطاب التاريخي والخطاب الروائي، وهما خطابان يكادان أن ينفصلا حينما تنحصر مهمة الخطاب التاريخي بطبيعتها المرجعية، بينما يحاول الخطاب الروائي البحث عن الجوانب الجمالية، فتتقدم الوظيفة الفنية على الوظيفة المرجعية.

وأما عن ثلاثية "أرض السواد"، فهي وفقاً للمتن البنائي الذي تعرض له، تعد رواية تاريخية دون أدنى شك، إذ يتأسس موضوعها على رصد وتقصٍ تاريخي صيغ بقالب تخييلي روائي، كما سبق أن أشرت إليه آنفاً في ملخص المتن الحكائي. ومن هنا، فإن هذا النوع من الروايات، "يقع في الممارسة الروائية العربية ضمن دائرة التجريب، والتنويع في الكتابة والفكر

---

(1) جاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، صدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص 111.

(2) باشلار: جماليات المكان، ص 114.

(3) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص 147.

(4) المرجع نفسه، ص153-155.

الروائي عموماً؛ وهو نوع يضعنا أمام إشكال مطروح منذ القديم بخصوص إشكالية المرجع في الأدب بين الحقيقة والخيال، وبالتالي إشكالية المرجعية في الرواية التاريخية. إذ إن هذه الأخيرة تتسم، كما لاحظ الدارسون، بازدواجية في مرجعها: فالأول وقائعي ناجز لا يمكن التلاعب بوقائعه تبعاً للرغبة، ومتصل بالحدث التاريخي كما تزكيه الوثيقة التاريخية. والثاني تخيلي وثيق الصلة بالحدث الروائي في تجليه النصي؛ الشيء الذي يضعنا أمام كيفية اشتغال الوقائعي (التاريخي) والتخيلي في الرواية التاريخية؟"[1]. وهو ما يمكن الوقوف على بعض جوانبه، في ضوء مقاربات وتصورات لا تدعي أنها شاملة بل جزئية، وذلك للكشف عن بعض مواطن اشتغال التاريخي/ الوثائقي والروائي التخيلي، في بنية الخطاب السردي في نص الثلاثية.

لقد تشكلت ثلاثية "أرض السواد" من بنيتين روائيتين، الأولى: تاريخية وصفية، وهي تعتمد على عناصر واقعية تستند فيها على المدوّنة التاريخية، وأما الثانية، فهي خيالية، تعتمد على عناصر متخيّلة تنبثق عن مخيال الكاتب الروائي وهو يعيد تخليق الوقائع التاريخية أيضاً. وهذا ما دفع الكاتب إلى أن يضعها في إطار مكاني محدد، وهو مدينة بغداد في بداية القرن التاسع عشر، وفي عهد "داود باشا" على وجه التحديد.

وحتى نتبيّن مواطن اشتغال المرجعية التاريخية والروائية التخييلية في بنية الخطاب السردي، لابد من رصد بعض الأساليب الفنية، حيث قصد إليها الكاتب في خطاب سردي واحد ومستقر، يتضام فيه الحقيقي والمتخيل، وهو، علاوة على ذلك، خطاب يتمتع بدرجة عالية من الفنية الروائية ومن هذه الأساليب:

(1) شكير فيلالة: أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي، (موقع على شبكة الإنترنت): www.aljabriabed.com

التناص:

لقد شكل "التناص" Intertextuality – وهو: "كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[1]. – واحداً من الأساليب الفنية البارزة، التي ارتكزت عليها بنية الخطاب السردي في ثلاثية "أرض السواد"، ولاسيّما أن الرواية جنس أدبي ينفتح على أجناس أدبية أخرى، وهو قادر على احتواء النصوص السابقة والراهنة والتفاعل معها والإفادة منها. ومن هنا، يبقى الحديث عن عملية التفاعل الناتجة عن اشتغال المرجعية المزدوجة في نص الثلاثية، ومعرفة إلى أي حدٍّ نجحت الثلاثية في إقامة علاقة تقاطعية تفاعلية بين المرجعية التاريخية والمرجعية الروائية– التخييلية، في إطار مفهومات "التناص"[2]، أو ما أصبح يعرف بـ "التعاليات النصية"[3]، أو "التفاعلات النصية"[4]. كما اصطلح عليها النقاد.

ويعرف جيرار جنيت مفهوم "التعالي النصي" إذ يقول: "لا يهمّني النص حالياً إلا من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص"[5]. وهو في هذا يذهب إلى تصنيف "التعاليات النصية إلى خمسة أنماط رئيسة هي:

1. "التناص: وهو يحمل معنى التناص كما حددته كريستيفا، وهو خاص عند جنيت بحضور نص في آخر مثل الاستشهاد والسرقة وما شابه.
2. المناص: ونجده حسب تعريف جنيت في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذيول، والصور، وكلمات الناشر...
3. الميتانص: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصاً بآخر يتحدث عنه، دون أن يذكره أحياناً.

---

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1989 ، ص 96.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2003، ص 117.

(3) جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر– الدار البيضاء، 1985، ص 90.

(4) يقطين: انفتاح النص الروائي، ص92، 96.

(5) جنيت: مدخل لجامع النص، ص 90.

4. النص اللاحق: وهو علاقة تحويل ومحاكاة تربط نصاً لاحقاً بنص سابق.
5. معمارية النص: وهو النمط الأكثر تجريداً وتضميناً، إنه علاقة صماء، تأخذ بعداً مناصيّاً، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، مسرح..."[1].

وقد حاول "يقطين" أن يفيد مما قدمه "جينيت"، ليقدم مصطلح "التفاعل النصي" بديلاً عن "المتعالي النصي". إذ يقوم مصطلح "التفاعل النصي" لديه على أنماط ثلاثة رئيسة، وهي مستوحاة من تصنيفات جنيت السابقة، وهي:

1. "المناصّة، وهي البنية النصيّة التي تشترك وبنية نصيّة أصليّة في مقام وسياق معينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. وهذه البنية النصيّة قد تكون شعراً أو نثراً وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه.
2. التناص، وهو عبارة عن عملية تضمين بنية نصيّة ما بعناصر من بنيات نصية سابقة.
3. الميتانصيّة: وهي نوع من المناصيّة، ولكنها تأخذ بعداً نقدياً محضاً، في علاقة بنية نصيّة طارئة مع بنية نصيّة أصليّة"[2].

وثمة علاقات وطيدة نجدها بين أنماط "التعالي النصي"، كما حددها جنيت، أو أنماط "التفاعل النصي" كما يحددها يقطين، وهي بمجملها تشكل "مظهراً من مظاهر نصية النص الأدبي أو أدبيته"[3]. ومن المفاهيم التي لاقت اهتماماً بارزاً لدى الدارسين مفهوم "المناص".

وتشكل المناصّة "عملية التفاعل ذاتها. وطرفاها الرئيسان هو النص والمناصّ (paratexte). وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها. وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل كشاهد تربط بينهما نقطتا التفسير. أو شغلهما

(1) يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 97.
(2) انظر: المرجع نفسه، ص 99.
(3) المرجع نفسه، ص 97.

لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاور، كأن تنتهي بنية النص الأصل بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى إلا من خلال البحث والتأمل"[1]. ومن المناصّات التي ارتكزت عليها ثلاثية "أرض السواد":

أ- مناص العنوان

إذ يشكل العنوان بنية لغوية سيميائية أولية، وهو يعد مدخلاً أولياً لقراءة النص، ومن خلاله يتحقق الاتصال الأول بين النص ومرسله من ناحية، والمتلقي من ناحية أخرى. وبهذا يكتسب العنوان بعداً دلالياً تواصلياً فيغدو نصاً أصغر قد يفارق أو يطابق النص الأكبر. "فالعنوان يدل على وضعية لغوية شديدة الافتقار، لذلك يرتكز في فهمه على (النص) وعلى العلاقات وطبيعتها (مرجعية- رمزية- إيحائية- تناصيّة)، ويرتبط هذا الفهم للعنوان بوصفه مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه الدلالي والرمزي"[2].

وقد حظي العنوان بعناية العديد من النقاد، من أبرزهم "جيرار جينيت" (Gerard Genette) في كتابه عتبات 1987، وليوهوك (Leo Hock) في كتابه "سمة العنوان" 1973، وروبرت شولز (Robert Scholes) في كتابه "اللغة والخطاب الأدبي" وجان كوهين (Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية"، "وقد حدد ليوهوك وشارل كريفال وظائف العنوان في تعيين الموضوع، وتحديد المضمون العام، وإغراء الجمهور"[3].

يأتي عنوان الثلاثية "أرض السواد" بنية لغوية تركيبية فارغة لا تساعد على تحديد جنس الخطاب بصورة محددة، لاسيّما أنه لم يُعضد بعنوان تكميلي يكمّل دلالته ويفسّر محتواه. إذ يخلو غلاف الكتاب من أيّ إحالة تومئ إلى مرجعه النوعي. وقد خلت الثلاثية، على امتداد أجزائها التي توزعت على مئة وثلاثة وثلاثين فصلاً، من أية إشارة إلى تواريخ توثّق لزمن المادة الحكائيّة التي تحكي الرواية أحداثها، الخارجة والسابقة على فعل الكتابة.

---

(1) يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 111.

(2) فيصل غازي النعيمي: العلامة في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف- دراسة سيميائية، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، 2005، ص186.

(3) فيلالة: أرض السواد، (موقع على شبكة الإنترنت): www.aljabriabed.com

ولذا يظل المتلقي متأرجحاً في تعامله مع نص الثلاثية بين صيغة الخطاب التاريخي التقليدي وصيغته الإيحائية، حيث تتشكل الأحداث من خلال عرض الشخصيات لها، أو بتلقيها ضمن زمنية القصة أو زمنية الخطاب أو زمنه الدلالي. وما يدعّم هذا التأرجح ذلك التجاور بين الوظائف المرجعية والفنية لنص "أرض السواد".

ومن المرجّح أن بنية العنوان في ثلاثية "أرض السواد" تومئ إلى مرجعية تاريخية؛ فأرض السواد تتناصّ مكانياً وتاريخياً مع موقع وتاريخ العراق، فأرض العراق، ومنذ فترات تاريخية سابقة، ظلت تشتهر بهذه التسمية نسبة إلى خصوبتها واشتهارها بغابات النخيل التي تتراءى للناظر وكأنها واحة سوداء نتيجة لتشابك أشجار النخيل واشتداد خضرتها الداكنة. وفي هذا الصدد يذهب أحد الدارسين إلى القول: "والسواد هو اشتداد الخضرة والخصب، كناية عن "سواد جنّة ما بين النهرين منذ الطوفان في الزمن الأول، ومنذ أن غدا السواد "بستاناً لقريش" في الزمن الثاني، وكناية عن "سواد" مآسيها من مصرع "أنكيدو" وبكائيات جلجامش، ومروراً بمصرع الحسين" سيد الشهداء" وبكائيات كربلاء، وصولاً إلى مصرع الإنسان العراقي العادي- "وما مر عام والعراق ليس فيه جوع"[(1)].

وقد شكلت بنية العنوان في "أرض السواد" ظاهرة أسلوبية تمثلت في أسلوب مفارقة العنوان/ عنوان المفارقة؛ إذ "يتحول الواقعي المألوف إلى خيالي بغية الوقوف على ما تحجّب واستتر من هذا الواقع أو الوقوف على ما انكسر منه رغبة في تصحيحه أو تجاوزه، أو إمعاناً في تعريته. ويتحول النص عبر المفارقة، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعري ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول أو يعيد اللامعقول الأسطوري واقعاً"[(2)].

فالعنوان هنا، يصبح في إطار المفارقة منقسماً إلى "سوادين": فأرض السواد في بعدها التاريخي، هي أرض العطاء والخيرات وأرض الخضرة الدائمة، والتي تتنازع حكمها الأمم

---

(1) ماهر جرار: عبد الرحمن منيف والعراق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص142.

(2) بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان- الأردن، ط1، 2001، ص 83. ص 83.

والحضارات والملوك والدول الطامعة. وهي في بعدها الشعبي، الذي تعكسه رواية التخييل، تظل ترزح تحت ويلات الحروب والفتن وركامها، وتحت أخطار الأوبئة والفيضانات، لتبقى ملفّعة بالأسى والحزن والحداد، ولذا، فإن بنية العنوان، ومنذ لحظة الكتابة الأولى، تتناول بحمولاتها الدلالية، إشكاليات النص الذاتي وذلك في إطار من التعالق التاريخي مع المتخيّل، حيث تتعايش الأفراح والأحزان على هذه الأرض.

ب- المناص الشعري:

ويعد المناص الشعري الذي تصدّر نص الثلاثية أول أشكال التفاعلات النصية التي يتلقاها المتلقي بصورة مباشرة. وهو تفاعل نصي يعتمد بأسلوب مباشر على التضمين، وقد ذهب "يقطين" إلى وصف مثل هذه المناصّات على أنها:

"1- بنية نصية مستقلة بذاتها ومتكاملة، فلها بداية ونهاية.

2- بانتقالنا من النص(البنية النصية الأصل) إلى المناص ننتقل من صيغة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، ومن فضاء إلى غيره"[1].

وقد سعى منيف في مستهل روايته إلى ثبت مقطوعات شعرية لشعراء مجهولين في رثاء المدن العراقية القديمة "سومر" و"أكد" و"أور"، في مراحل تاريخية متعاقبة، في رواية عن تاريخ هذه المدن، في أواخر العهد العثماني. حيث تتجه قصديّة الكاتب إلى المتلقي لكي توحي له بالتاريخ الدوري والمتعاقب لهذه الأرض، ولاسيّما أن هذه الأرض تعيد اجترار تاريخه في حلقات دورية متكررة. فـ"أرض السواد" التي عاينت نشوء الحضارات، ظلت تعيد تاريخها في حركة دائرية من الصعود والهبوط والهدم والبناء والحياة والموت والإشراق الأفول، فتتشكل الدلالات التضاديّة لهذا السواد، فتارة يدل على اخضرار الربيع وتارة أخرى يدل على الحداد.

"يقول شاعر إحدى الملاحم السومرية:

---

(1) يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ص 112-113.

يا سومر، أيها البلد العظيم بين جميع بلدان العالم
أنت مغمورة بالنور الثابت الراسخ الذي ينشر
من مطلع الشمس إلى مغربها النواميس الإلهية بين جميع الناس
....
وبعد سومر وآكاد جاء البابليون، وقال أحد شعرائهم بعد أن دهمت البلايا:
إني، يا إلهي، عبدك المنيب
أدعوك دعوة من أثقلته الذنوب
وقلبه يخفق أسى وحسرة
نظرة منك بها حياة المرء
فانظر إليّ وهبني منك عطفاً
....
وجاء الغرباء ودمروا أور، فقال أحد شعرائها:
أيها الرب، أنانا، لقد دمرت المدينة
كقطع الخزف المهشمة ملأ أهلوها جنباتها
هدمت أسوارها وناح الناس
....
أما نشيد نرجال عن المدينة حين تنهض من جديد:
ترتدي النور
وتحني رؤوس المتكبرين
قوية هي أياديك، ورحب هو صدرك
وما أن تشع عظمتك الرهيبة
فإن المسيء والشرير لا بد أن يرتميا
في أصداع الأرض[1].

(1) انظر: منيف: أرض السواد، ج1 (المقطوعات الشعرية)، ص ص 11 -13.

إن هذه المقاطع الشعرية، التي شكلت فضاءات رمزية ودلالية، تؤرخ بتخيلاتها ومرجعياتها لحضارات نشأت ثم بادت ثم نشأ غيرها فوق أرض العراق. وقد برهن توالي هذه النصوص، على أن أرض العراق موعودة، منذ تاريخها الحضاري المبكر، بقيام أنماط من السلطة والثقافة والعيش وانهيارها، فما أن يتداعى أحدها حتى يبشر بولادة نمط جديد، يحمل في أعطافه ملامح حضارة جديدة تهبّ فتيّة ليستعيد العراق بهاءه وقوته من جديد.

واللافت هنا، أن هذه الثلاثية، كتبت في الفترة الممتدة من 1997-1999، أي بعد القصف الأمريكي الأول للعراق عام 1991، ولهذا، فهي تأتي في مستهل الرواية لتؤكد أن هذه الحرب التي أتت على منجزات العراق الحضارية، ليست هي النهاية، بل إن العراق لابد أن يقوم على نحو أقوى وأعتى من ذي قبل.

وأما على الصعيد الفني والبنائي، فقد مثّلت الثيمات المختلفة التي تُعبّر النصوص الشعرية كالتفاخر بالعراق، والأسى على البلايا التي داهمت العراق، وتدمير الغرباء لأور... وغيرها، امتداداً على المستوى الزمن التخيلي للرواية، وهو في الوقت ذاته، وهو يمهد على مستوى آخر لذلك التقاطع التاريخي- المرجعي والفني- الروائي عبر صيرورة دلالتها.

جـ- مناص المقدمة التاريخية (حديث بعض ما جرى):

لم تكن ثلاثية "أرض السواد" من بين أعمال منيف التي تبدأ بمناصّات تمهيدية، بل نجده يقدّم مثل هذه المقدمات، وفي أشكال متعددة، في غير واحد من خطابه الروائي، فهو يستهل "شرق المتوسط" بفقرات عن "الإعلان العالمي لحقوق الإنسان"، ويصدر رواية "سباق المسافات الطويلة" "بأقوال ومذكرات رجال السياسة والجاسوسية الإنجليزية". وفيما يخص "أرض السواد"، يفتتح الكاتب/ الراوي الضمني، وهو راوٍ كلي العلم، السرد بصوت مؤرخ مجهول، يروي مقدمته التاريخية والمعنونة بـ"حديث بعض ما جرى"، فقبل أن يبدأ الكاتب/ السارد فصل روايته الأول، يبدأ بسرد هذه المقدمة، إذ يقول:

"لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا

وداود آغا ونصيف آغا، واستدعى أيضاً محمد بك الشاوي، وزير باب العرب، ليكون شاهداً. كان الجو، حين اجتمعوا حوله، مشحوناً بالرهبة والحزن. نظر كل واحد منهم إلى الآخرين نظرة سريعة مضطربة، ثم تركزت العيون على سليمان باشا. بدا شاحباً مملوءاً بالأسى وهو ينقل نظراته في الوجوه. لم يتكلم أحد، خيّم صمت واسع وقاس...."[1]. ففي هذه المقدمة، "يمهد الروائي لروايته بفرشة تاريخية، تُعرِّف القارئ بتفاصيل الوقائع التي تشكل مهاد الرواية. وكما أن الهدف من المدخل القائم على قصائد رثاء المدن هو إشعار القارئ بالطابع الدوري لتاريخ أرض السواد، منذ أقدم عصورها حتى زمن الرواية، فإن هدف هذه المقدمة هو إدخال القارئ في مناخ الرواية التاريخية المتعلقة بالسراي"[2].

وتشتغل المقدمة التاريخية، هنا، بوصفها مناصاً يحقق تفاعلاً نصياً على صعيد (الفضاء والشخصيات والأحداث) مع (النص الأصل)، فهي تُعدُّ توطئة تاريخية، تساعد المتلقي، الذي يجهل تلك المرحلة من تاريخ العراق، للدخول إلى أجواء الرواية، وهي كذلك أساسية لما تنطوي عليه من معلومات هامة، حيث يلخص الكاتب فيها "الأحداث السابقة على ظهور بطله"داود باشا" ليقيم تبريراً وسبباً لوجوده في الأحداث الكبرى في الرواية، وفي الآن نفسه لكي يجنب بطله من السقوط في الوجود من "وهم" ضمن أحداث الرواية (قطعة من الحياة)، محققاً بذلك هوية مزدوجة: الأولى واقعية تاريخية، والثانية (فنية) روائية من خلال منحه وجوداً في الرواية يجمع بين زمن القصة وزمن الخطاب الروائي"[3].

ولعل أهم الدلالات التي دفعت الكاتب إلى توظيف المقدمة التاريخية في بنية النص الروائي، إنما يعود إلى الإشكالية الناتجة عن وجود تاريخين متزامنين بصورة حتمية، وهما: (التاريخ السلطوي/ الرسمي والتاريخ المهمّش). وقد اضطلعت الرواية في بدايتها بالتاريخ السلطوي/ الرسمي، وقد بدا الكاتب/ السارد محايداً، إذ اكتفى بدور الناسخ للأحداث التاريخية، كما وردت في المدوّنة التاريخية، دون تدخل منه، إلا في حدود الكتابة الأسلوبية.

---

(1) انظر: منيف: أرض السواد، ج1، (المقدمة التاريخية "حديث بعض ما جرى")، ص ص 15-24.

(2) سعيد الغانمي: آركولوجيا الفرح والحداد في (أرض السواد)، مجلة "نزوى" العمانية، العدد 35. (موقع على شبكة الانترنت).

(3) فيلالة: أرض السواد، (موقع على شبكة الإنترنت): www.aljabriabed.com.

وما يوازي (التاريخ السلطوي/ الرسمي)، هناك (التاريخ الروائي)، وهو النص المضاد والمتخيّل، إذ تتعدد أوجه القراءة وتأويلات التاريخ، وهو نص 'يعطي بعداً علاميّاً للنص (نص الثلاثية)؛ عندما يكشف عن أحادية التاريخ الرسمي، وتعددية وانفتاح الخطاب الأدبي الروائي، وهو بذلك (يضمّن) في المتخيل قطعة من التاريخ ليتجذر هذا المتخيل في الواقع، وفي الوقت ذاته، يمنح هذا التاريخ أبعاداً فنية بتقاطعه مع المغيّب، ويفتح أجواء الثلاثية (المحصورة بالقرن التاسع عشر) على الحاضر والمستقبل'[1].

وفي إطار تبيُّن مواطن اشتغال المرجعية التاريخية والروائية التخييلية في بنية النص السردي للثلاثية، تجدر الإشارة هنا، إلى أن انشطار الخطاب السردي في ثلاثية 'أرض السواد' إلى روايتين: تاريخية، وخيالية، هو ما جعل الكاتب يتوسل بتقنيتين أسلوبيتين، هما: تقنية 'التداعيات الحكائيّة'/ التوالد الحكائي، والتقنية الأخرى، اعتماده 'الخطوط المتوازية' في ملاحقة الأحداث الروائية، لتلتقي هذه الخطوط وتتشابك في نقطة معينة. وفيما يتعلق بتقنية 'التداعيات الحكائيّة'، فقد تمت الإشارة في موضع آنف، إلى أن هذا النوع من الروايات؛ أي الروايات التاريخية، يقع في الممارسة العربية ضمن دائرة التجريب، والتنويع في الكتابة، والفكر الروائي عموماً. ولذا كان 'الاعتماد على التداعيات الحكائيّة المرتبطة بأنساق بنائيّة (حكائيّة) عربيّة قديمة تعود جذورها إلى حكايات ألف ليلة وليلة، ويعود الاهتمام بالأنماط السردية العربية القديمة في نص الثلاثية إلى محاولات وجهود منيف في تأصيل الفن الروائي العربي، ومحاولاته إيجاد صيغ حكائيّة عربية تتميز بالانفتاح على الآخر والتأكيد على انتمائها لجذورها العربية القديمة'[2].

إن العنصر المتخيّل، الذي يوازي العنصر الوقائعي، هو ما سمح بتوظيف تقنية 'التداعيات الحكائيّة' في بنية الخطاب السردي؛ وذلك لأن هذا الجانب المتخيّل أخذ 'يتمثل في نسق الشخصيات الشعبية المفتوح، والذي يترجم أحواله في نسق الحكايات المتوالدة. فلكل إنسان حكاية، ولكل حكاية جمهورها المتناثر، وإنسان معروف الاسم، يشارك الآخرين

---

(1) النعيمي: العلامة في ثلاثية أرض السواد، ص 189.

(2) المرجع نفسه، ص 184.

حكاياتهم، ولا يتنازل عن حكايته أبداً، والحكايات كلها توزّعت على أفراد لا فردية لهم، تبني فضاء شعبياً زاخراً، ومتعدد الوجوه والاتجاهات، وفضاء بغداد الذي كان أو فضاء بغداد كما يجب أن يكون. تتعدد الحكايات بتعدد طبائع البشر ومهنهم وأقدارهم وألقابهم، في نسق متشجّر يقترب من الفتنة، يحتضن التاجر والعسكري والمومس والجاسوس والجندي العاشق والمحاسب والسقّاء وصاحب المقهى، والشقي المتدين واليهودي المتنفّذ والمترجم الذميم والآغا الأخرق، والطفلة المشلولة والموظف المتداعي والعجوز الثكلى والمتبطّل الذي لا قوام ولا ضرورة. شخصيات- مرايا، تبني الحكايات وتبنيها الحكايات"[1].

إن منيفًا عند خلقه لحكاياته المتوالدة، إنما يحقق أسلوبًا بنائيًا خاصًا لهذه الرواية، إذ "تتدفق الشخصيات- الحكايات، في حركة إيقاعية، لتكسر خطية الزمن التتابعي المحايث للوقائع التاريخية، بل تأتي الصورة الإنسانية لتزيح، في حركته المتناوبة، الحدث التاريخي عن تتابعه المنتظر، محوّلة الحدث إلى وقائع متناثرة، تكثّفها الصور الإنسانية وتضيئها في آن. تتعامل رواية منيف، منطقياً، مع حدث تاريخي محدد البداية والنهاية: 1815-1831، تقريباً، يملي عليها مساراً خطياً هو مسار "السيرة التاريخية" الراحلة من ولادة الحلم إلى موته. لكن منيفاً، المفتون بالتفاصيل البشرية، يذيب الزمن التاريخي الخطي الواصل بين واقعة وأخرى تليها، في أزمنة إنسانية متعددة، متوسلاً تقنية "الصورة الشعبية اليومية"، التي تمنع عن الزمن كل مركز جوهري محتمل، وتضع وحدة الزمن في تشظّيه المتآبي على الوحدة. ومن تقنية "الصورة" هذه يأتي التاريخ، كما تشاء الرواية. يستظهر فيه أقدار البشر ويستبين في نبض الحكايات. تزيح الحكايات مقولات المؤرخ جانباً، التي تكتفي بالأسباب والنتائج، ولا ترى إلا عيون البشر وأرواحهم"[2].

وبالعودة إلى الروايتين اللتين تنشطر إليهما ثلاثية "أرض السواد": (الرواية التاريخية) و(الرواية الخيالية)، نجد أن الكاتب يبدأ ثلاثيته بالرواية التاريخية، والتي مهد لها بمقدمة تاريخية تحت عنوان "**حديث بعض ما جرى**"، وقد بدا الكاتب / السارد من خلالها أميناً للأحداث

---

(1) دراج: الرواية وتأويل التاريخ، ص 265.

(2) المرجع نفسه، ص 266.

التاريخية كما حفظتها المدوّنة التاريخية، دون أن يُحدث تغييراً أو تبديلاً لتلك الأحداث، إلا في حدود التعديلات الأسلوبية، ولهذا، فإن القارئ، وهو ماض في قراءة الرواية ومتابعة أحداثها، يبدأ يحسّ بأنه يقرأ نصّاً هو أقرب إلى الرواية التاريخية منها إلى الرواية التخييلية. فقد عرضت الرواية التاريخية/ الرواية المتعلقة بالسراي لشخوص واقعيين (داود باشا، الآغا عليوي- رئيس الإنكشارية، ريتش- القنصل الإنجليزي). وعلاوة على هذه الشخصيات الواقعية، فقد اعتمدت على أحداث تاريخية، بدءاً بمغامرة سيد عليوي ودخوله إلى القلعة وبحثه عن سعيد باشا، وقطعه رأسه وهو في مخدع أمه نابي خاتون، وكذلك حَمَلات داود باشا على القبائل العراقية، وهي أحداث واقعيّة عرض لها بالتفصيل مؤرخ السراي في عهد داود باشا، "عثمان بن سند" في كتابه "مطالع السعود في أخبار الوالي داود". ووفقاً للوجود الموضوعي والحقيقي لشخوص السراي، إذ يشكلون ذوات فاعلة على مجريات الأحداث الكبرى في الرواية؛ فإنه يمكن أن نعُدَّ رواية الأحداث التي تجري في السراي رواية تاريخية، لاسيّما أن حبكة هذه الرواية تدور حول الصراع القائم بين السراي والباليوز(القنصلية الإنجليزية) من جهة، والانكشارية من جهة ثانية. وهي، علاوة على ذلك، تكشف عن وجود قطبين متضادين هما: داود باشا في السراي، و"ريتش"- القنصل البريطاني في الباليوز. ويحاول كلاهما ممارسة نفوذه على الشخصيات الأخرى وتعبئتها ضد الآخر. الأمر الذي أدّى إلى خلق المؤامرات والدسائس، فالقنصل البريطاني يُقرّب الآغا عليوي للحد من نفوذ الوالي، وينتهي الأمر لدى الوالي بإعدام الآغا عليوي رئيس الإنكشارية، بعد أن كشف مؤامراته، ليتخذ الصراع بينهما نمطاً عسكرياً، فيوجّه الوالي مدفعاً باتجاه الباليوز الذي يتخذ هو الآخر موقفاً دفاعياً.

ويوازي رواية السراي، رواية خيالية، يمكن وصفها برواية المحلّة، وهي رواية شعبية يومية، ومسرح أحداثها المقاهي، والبيوت، والمحلات الشعبية، وشخوصها تخَيّلية، وهم من أوساط مختلفة ومتنوعة. ويأتي توظيف هذه الشخوص دون أن يتعارض مع تاريخية الرواية أو ينقص من مرجعيتها، بل يقوي من التحام التاريخي مع التخييلي، إن الحاجة إلى التخييل وتوظيفه في سياقات المحتمل والممكن مسألة حيوية لتحقيق فنية الرواية من جهة، ولملء

ثغرات وبياضات النص التاريخي الإخباري من جهة أخرى"[1]. وفي هذا الجانب، يقول منيف في خارج متنه الروائي: "لم يكن هدف "أرض السواد" أن تؤرخ للوالي داود إلا بمقدار علاقته بمن حوله. صحيح أن لهذا الوالي وجوداً حقيقياً. وهكذا جرت الأحداث السياسية خلال حكمه، ولكن ما كانت لتتضح صورته لولا هذا العدد الكبير من الأشخاص حوله، ومعظم هؤلاء لم يكن لهم وجود فعلي في الواقع، وإنما تم تخيلهم، بافتراض أنه كان هناك من يماثلهم وإن بأسماء أخرى"[2].

وإذا كان خطاب "رواية- السراي" يمتاز بالحدث التاريخي المكثف، الذي يعود إلى فاعليّة الشخصيات التاريخية، ومدى تأثيرها في توجيه دفة الأحداث، وكذلك تأثيرها الفاعل على بقية شخوص الرواية، فإن الخطاب الروائي في "رواية- المحلة" (الرواية الخيالية)، يمتاز بالخيال السردي الروائي المنفتح، ولكن من غير حدوثهما في زمن واحد، فحضور الحدث التاريخي المكثف في السراي، يقابله غياب الخيال السردي في الرواية الشعبية والعكس صحيح.

ومما يساعد على خلق الخيال السردي في الرواية الشعبية، هو ذلك الدور الذي تلعبه الشخوص الورقية المتخيلة، إذ "تلعب دور المساعد المآزر للسياق العام للخطاب الروائي. إذ تارة تقوم بتثبيت الكائن في أفق تأكيد واقعية الأحداث في خطابها الماضوي وتارة أخرى بتداوله في نسيج توظيفها له مما يمنح لذلك الكائن امتداداً تخيلياً فنياً في نسغ الرواية، بذلك فهي تقدم لنا أرض السواد قصة يمكن أن نصدقها باعتبارها عالماً من الواقع (التاريخ) ويمكن أن نتخيلها عبر اللغة الأدبية بتمفصلاتها الواقعية والخيالية والنفسية؛ "فالوثيقة التاريخية [على حد قول بنسالم حميش] مهما تعدد حضورها وكيفما تبدت فاعليتها، لن تستطيع تغطية مجالات الروح والشعر أو الحياة الباطنية بوجه عام. إذ إنّ تلك الوثيقة بها مغارات وهوامش

(1) فيلالة: أرض السواد، (موقع على شبكة الإنترنت): www.aljabriabed.com

(2) عبد الرحمن منيف: رحلة ضوء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004 ص 142.

كثيرة لا يهتم به المؤرخ، في حين تكون بالنسبة لفاعلي الرواية التاريخية/ الثقافية مرتعاً خصباً تملؤه اللغة باشتغالاتها وحركيتها التي تمنح الخطاب عموماً والروائي خصوصاً قواعده"[1].

وأما التقنية الأسلوبية الأخرى التي يتوسلها الكاتب في ثلاثيته وصولاً إلى صيغة خطاب واحد يشتغل فيه الواقعي والروائي، فهي "أسلوب التوازي" أو "المرايا المتقابلة"، وهو أسلوب تجريبي يعرض لأكثر من خط سردي في متابعة الأحداث الروائية، مع تباين أو تشابه الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات. وفي هذا الصدد يقول منيف: "حاولت في "أرض السواد" اعتماد "الخطوط المتوازية" في متابعة الأحداث الروائية على أن تلتقي هذه الخطوط وتتقاطع في نقطة معينة، لفترة معينة، ثم تفترق من جديد، لتلتقي مرة أخرى في نقطة بمقدار ما هي بعيدة عن البؤرة الأساسية إلا أنها ضرورية لها"[2].

ومن الأمثلة التي توضّح هذه الأسلوبية، ما نجده في البنية السردية الأولى، والتي تبدأ أحداثها مع دخول "داود باشا" بغداد منتصراً، وتمتد إلى نهاية الجزء الأول من الثلاثية، والذي ينتهي بأحداث نقل سيد عليوي إلى مدينة كركوك، حيث يستخدم السرد، بعد أن توالت المشاهد المتضمّنة نهاية معركة داود باشا، ودخول قواته منتصرة مدينة بغداد، لأكثر من تقنية زمنية، من مثل: (الاستذكار، والاستباق والتلخيص والحذف والمشهد، والتواتر)، فهناك الاستباق المفتوح على زمن الحكاية بأكملها، وهو استباق يعلن عن عملية متوقعة لمقتل "سعيد باشا": "توصل عليوي، وبحس فطري، أن المشكلة التي يجب أن تحل، لكي يكتمل النصر، التخلص من سعيد. كان يعرف، مثل داود، أن حمادي جريح يعاني سكرات الموت، وبالتالي لا يشكل أية خطورة. أما الخطر كل الخطر، فهو سعيد"[3].

لقد وظّف السرد تقنية الاسترجاع وبصورة متداخلة أعقبت الاستباق الآنف، إذ يحدد السارد من خلاله الأسباب التي دفعت "سيد عليوي" إلى قتل "سعيد باشا"، إذ يقول السارد: "في اليوم الأول استراح سيد عليوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله.

---

(1) نيلالة: أرض السواد، (موقع على شبكة الإنتر نت): www.aljabriabed.com، وانظر: بنسالم حميش: ثقافة الرواية، مجلة "مقدمات" ع 13-14، 1998 ، المغرب، ص 134.

(2) منيف: رحلة ضوء، ص ص 136-137.

(3) منيف: أرض السواد، 1/ 34.

تذوق، من جديد، طعم الإهانات التي تلقاها من سعيد: الاعتقال ثم إصدار حكم الإعدام، والتهديد بالتنفيذ كل يوم [...] استعاد الآغا هذا الشريط من الذكريات فامتلأت نفسه بالمرارة والحقد وقرر ألا ينتظر، وأن ينتقم بنفسه»[1].

فالسارد هنا، يوظف الأبعاد الزمانية الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل). وهو في الوقت ذاته، يجعل الحاضر منطلقاً نحو المستقبل، ومن ثم يعود إلى الماضي لتنوير المتلقي بدوافع مقتل سعيد باشا؛ فالماضي بما ينطوي عليه من حقد متبادل بين الرجلين هو ما يعيد تشكيل الحاضر والذي يرسم بدوره صورة المستقبل.

ويقدم السارد خبر مقتل سعيد من خلال 'التواتر السردي'، حيث تتوالى السرود على ألسنة رواة مختلفين، يعرض كل واحد منهم سرداً مختلفاً حيناً، ومتناقضاً حيناً آخر. حيث يشكّل التواتر السردي هذا، والذي يقترب من التعدد الصوتي، خطاً سردياً متوازياً، يعرض السارد خلاله أصواتاً متعددة من عامة الناس، ليقدموا أسبابهم المتباينة والمختلفة حول حادثة مقتل سعيد باشا. فالسرود المتواترة لتلك الحادثة لم تأتِ متطابقة أو متماثلة لنص الحكاية الأول، الذي يمثل بدوره الخط السردي الأول، بل ثمة اختلاف يتحقق على مستوى الدلالة، فكأن السارد يقول: إن الفساد وتردي الأوضاع وفقدان الأمل والعلاقة الشاذة المحرمة التي تجمع بين سعيد وحمادي، كلها أسباب تدفع السلطة الجديدة، التي يمثلها داود باشا، إلى وضع النهاية للسلطة القديمة. ومن هنا، نجد خطين سرديين متوازيين يعرضان لهذه الحكاية وذلك في إطار أزمنة الخطاب الثلاثة. وبهذا تتحقق الازدواجية المرجعيّة بين التاريخي والروائي المتخيّل، في صياغة خطاب سردي جديد، يحاول رؤية الحدث التاريخي من زوايا متعددة ووجهات نظر متباينة.

وفي موضع آخر من (الجزء الأول من الثلاثية)، يسلط السرد الضوء على الشخصية المحورية (داود باشا)، وبخاصة في تلك (الوحدة السردية) التي تتعلق بالوالي، بعد أن استتب له الحكم وتوليه العراق سنة 1817م[2]، إذ يتوسل السرد بتقنية (الخطوط المتوازية) للكشف

(1) منيف: أرض السواد، 1 / 35.

(2) انظر: منيف: أرض السواد، 1 / 236-322.

عن الجوانب النفسية لهذه الشخصية، وقد بدت شخصيته موزعة بين (الحاضر/ الماضي) (العراق/ جورجيا)؛ فهو على صعيد الحاضر/ العراق، يحمل طموحات ومشاريع لبناء دولة قوية بعيدة عن مركزية اسطنبول، وتضع حداً للتدخلات الخارجية، وتؤسس جيشاً قوياً قادراً على إخماد التمردات الداخلية، غير أن حاضر الشخصية يبدو أنه يعاني من الإحساس بالوحدة وعدم فهم الآخرين لمشروعه الكبير، وقد وصفه السارد بقوله: "مع تزايد عدد الناس حول داود باشا كان شعوره بالوحدة يزداد، ورغبته بالانعزال تقوى. لم يكن هكذا من قبل، لكنه امتلأ بهذا الشعور منذ أن عاد إلى بغداد وأصبح والياً. ومع كل يوم جديد، ومع كل حدث جديد، يحس أن الذين حوله يزدادون بلادة، أو يصبحون أقل قدرة على فهم ما يريد. صحيح أنه يتبادل معهم الحديث، ويتبسط في الكثير من الأحيان، وهو يشرح ويوضح، وكانوا يصغون إليه ويهزون رؤوسهم دلالة الفهم، كما تخرج من حناجرهم كلمات كبيرة، لكنه يحس أنهم في عالم آخر، وربما لم يستوعبوا ما قصد إليه،..."[1].

وفي موازاة مشروع داود باشا (تشييد دولة قوية/ العراق)، تنهض "مُحسنة" (ابنة الوالي) وهي مصابة بالشلل منذ ولادتها. وهي هنا، تشكّل معادلاً موضوعياً لحلم داود باشا في بناء دولة قوية؛ فكما تفشل أحلامه في إقامة دولته على أرض السواد، كذلك "محسنة" باءت كل محاولات علاجها وشفائها من الشلل؛ فهي لم تكبر، ولم تمش في يوم ما: "وجاء الربيع ثم انقضى، ونائلة خاتون تبذل جهوداً تتضاعف يوماً بعد آخر، كي تقف الطفلة، ثم كي تمشي، لكن كل الجهود انتهت إلى نتيجة محزنة: الطفلة بعظام رجليها الضعيفة غير قادرة على الوقوف، وقد لا تقوى على المشي في وقت قريب.[...] بعد الربيع والصيف ثم الشتاء، كل شيء في محسنة يكبر ويتفتح إلا الساقان [كذا]، فإنهما لا تكبران إلا بمقدار، وكلما كبرتا يزداد العجز ويظهر أكثر"[2].

ويحاول السارد في موضع آخر أن يجمع بين هذين الخطين(حاضر الدولة/ محسنة)، إذ يشكلان تحدياً كبيراً أمام أحلام داود باشا وآماله: "وجاء ربيع آخر بعد شتاء طويل. وداود

---

(1) منيف: أرض السواد، 1/ 236.

(2) المرجع نفسه، ص 242.

باشا الذي انشغل بأمور عديدة، لم يستطع أن يتابع معالجة المسائل الصغيرة، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم، ومع ذلك لم ينسها، ولم تغب عن باله. ولكن ما أن رأى نباهة الطفلة، وطلاقة لسانها، وما أن بدأت عيونها تدغدغ شرايين قلبه، حتى تعلق بها أكثر من قبل، وأصبح أقلّ استعداداً لفراقها، ولم يكن ذلك شفقة أو حزناً، كان رهاناً كبيراً وتحدياً لا يفتر"[1].

وأمام هذين الخطين، يتجسد أمام داود باشا (الماضي/ جورجيا)، فهو يشكّل الأمان والأهل والموطن الأصلي، فكلما ابتعد عن حاضره (الدولة وأناس لا يستوعبون مشروعه)، تقوده الذاكرة إلى جورجيا، فتتشكل مفارقة زمنية بين (الحاضر والماضي)، ومفارقة مكانية بين (العراق وجورجيا)، فتعمل ذاكرته، حينئذٍ، على خلق الموازنة بين أحداث الماضي (الفقر، العبودية، الأهل) وأحداث الحاضر (السلطة، البناء) ولذا، لم تكن صورة الحاضر- القلق لتوازي صورة الماضي- الأمان والأهل. وهي صورة تتشكل عبر الاستذكارات المتواترة، ومن بين هذه الاستذكارات: "في ليالي السهد، وما أكثرها، كان داود باشا يسافر بخياله، إلى أماكن عديدة، ويستعرض وجوهاً وأحداثاً لا حصر لها، لكن الفترة الأخيرة استبدت به جورجيا، ويستغرب أن تفليس التي كانت غائبة طوال سنين وسنين أصبحت توافيه في الكثير من هذه الليالي، وفجأة يجد نفسه يرحل إلى هناك..."[2].

وفي الجزء الثاني من "أرض السواد" وعلى وجه التحديد، في الوحدة السردية التي تختص برحلة ريتش(القنصل البريطاني) إلى كركوك، والتي تبدأ بالمقطع السردي: "نَقْلُ الآغا إلى الشمال كان مفاجئاً له وموجعاً..."[3]، يعتمد السرد في هذه الوحدة على أسلوب الخطوط المتوازية في متابعة الحدث الروائي، حيث يتقاطع، هنا، التاريخي والمتخيل الروائي؛ فقد اعتمد السرد على الأبعاد الزمنية الثلاثة (ماضي، حاضر، مستقبل) في رسم خطي التوازي الذي يشكّل طرفيه كلٌّ من ريتش- الشخصية التاريخية، ونقيضه "حسّون"- الشخصية

(1) منيف: أرض السواد، ص 244.

(2) المرجع نفسه، 1/ 300.

(3) المرجع نفسه، 2/ 50.

الروائية المتخيلة. فريتش/ الشمالي (حضارة الشمال/ الغرب)، يسعى إلى احتواء الماضي، وتسخيره لخدمة الحاضر وبناء المستقبل، وهو بذلك نقيض لـ"حسّون" ابن الجنوب، صاحب الذاكرة المعطلة، والذي يقف على تخوم الحاضر، ولا يستطيع أن يميز المستقبل، أنّ التاريخ الذاكرة يرتبط لدى ريتش في رحلته إلى الشمال بـ(الأوابد) التاريخية الموجودة في شمال عراقي.

ومن خلال تقنية التذكُّر يفتتح السرد هذه الوحدة: "وأخذ ريتش يتذكّر الأحداث التي مرت به منذ أن وصل إلى هذه المدينة العجيبة، إنها مدينة لا تُقرأ بسهولة[...] تذكر ريتش الباشاوات الذين حكموا هذه المدينة، معظمهم إن لم يكن كلهم، انتزعوها بالقوة، جاؤوا إليها من خارجها، واقتحموا أسوارها [...]، وهذا ما دفع ريتش لأن يولي الآثار المهمة التي أجلها لبعض الوقت، معظم عنايته، من حيث الاهتمام وفرص العمل"[1].

ويواصل السرد الكشف عن محاولة "ريتش" والذي يتسلّح بقوة الحضارة الغربية، في تغييب ذاكرة الشرق التي تنوء بأعباء الماضي والحاضر، يقول السارد: "في نينوى، وإزاء العربة الملكية لسرجون، وقد بدت في الضوء الذي يتسرب من الفجوات، قالت ماري بتأكيد لا يلبث يتزايد يوماً بعد آخر، إنها رأت تلك العربة تتحرك، تسير، تماماً كما كانت عربة جورج الثالث، وتذكرت كيف كانت الجماهير تزحف لتحية الملك، لإظهار عواطفها وما تكنّ له من الحب والولاء..."[2].

وفي مقطع حواري آخر، يكشف عن موقف ريتش/ الحضارة الغربية، حيال مكتنزات الشرق الحضارية:

"- أثر مثل هذا لا يمكن أن يترك في هذا المكان الموحش، وأن يكون تحت تصرف شعب متخلف لا يفهم ولا يقدر ما لديه، وقد يسيء إلى هذا الأثر دون أن يحس أنه يرتكب حماقة أو جريمة!

(1) منيف: أرض السواد، 2/ 51-42.

(2) المرجع نفسه، 2/ 86.

- ولكن ماذا نستطيع أن نفعل يا عزيزتي؟ لو كان صغيراً يمكن حمله، ولو كانت لدينا وسائل تساعدنا على التعامل معه، لما ترددت في الموافقة على نقله إلى بريطانيا فوراً، كي يحمي إمبراطوريتنا الراهنة كما حمى إمبراطوريات سابقة... ولكن انظري إلى ضخامته، إلى وزنه، إلى ارتفاعه، فما عسانا نفعل إزاء وضع مثل هذا؟"[1].

وفي مقابل حكاية ريتش- الخط السردي الأول، والذي يمثل (السلطة، غطرسة الحضارة الغربية، الشمال، بناء الإمبراطورية، تهريب مكتنزات الشرق الثرية)، يقيم السرد خطاً سردياً يوازي الخط السردي التاريخي، إذ تنهض حكاية "حسّون"، القطب المقابل والنقيض لـ"ريتش"، فالدهاء يقابل بالسذاجة، والعقل والتخطيط يقابله الجنون، والعمل على التحكم في الماضي وترهينه بالحاضر واستغلالهما لصنع المستقبل، لا نجد له مثيلاً، في الجانب المحلي، إلا البساطة والسذاجة والسخرية السوداء.

وليس غريباً، أن تملأ شخصية "حسّون" صفحات كثيرة من الثلاثية؛ فحسّون، كما رسمته الثلاثية، شخصية شعبية، يتبدى (بهلولاً/ مجنوناً)، وهو مادة للتندّر والفكاهة. وقد اهتم السرد في إعدادها، فقدمها بوصفها، هنا شخصية ذات أبعاد رمزيّة وقيميّة وسلوكيّة، لتعبر عن الضمير الشعبي لأرض السواد ولإنسان القاع، على وجه التحديد: "ومثل كل ليلة: حسّون أحد نجوم قهوة الشط، يدخل مخطوفاً: عينان مليئتان بالدهشة، وهو يتلفت، بسرعة، في كل الاتجاهات، كأنه يبحث عن شخص أو عن شيء ضائع؛ شفتاه تتحركان بكلمات سريعة، لكنها غامضة متداخلة، حتى إذا تعالت الأصوات، ومن اتجاهات متعددة، تناديه وتطلب إليه أن يقدم شهادته عن ذاك اليوم، يهز يديه الاثنتين بطريقة عصبية دلالة أن لا يريد، أو لا يقوى على أن ينقل للناس ما شهده، ما رآه بعينه، في السوق، قرب السراي، في الأماكن التي وصلها ذلك اليوم..."[2].

(1) منيف: أرض السواد، 2/ 89-90.

(2) منيف: أرض السواد،1/ 510، وانظر: المرجع نفسه:2/ 104 وما بعدها، وانظر: المرجع نفسه3/ 127-128.

وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول: لقد استطاع السرد، من خلال تقنيتي "الحكايات المتداعية/ التوالد الحكائي" وتقنية "الخطوط السردية المتوازية"، أن يحقق تقاطعاً بين التاريخي والروائي المتخيل، في متابعة الحدث الروائي. وذلك وفق معالجة روائية جديدة، تحاول رؤية الحدث من زوايا متعددة، ومن وجهات نظر متباينة، وبأنساق زمنية مختلفة أيضاً. وهي رؤية بالغة الغنى، تستطيع إنارة الداخل والخارج معاً، وأن تفسح المجال لرؤية السطح وما وراءه، خاصة وأن هذه الرؤية متعددة الزوايا. ويأتي هذا كله، في إطار كتابة الرواية التاريخية العربية، والتي تقع ضمن دائرة التجريب، والتنوع في الكتابة والفكر الروائي عموماً. وهي تقع ضمن محاولات منيف الجادة في إيجاد مستوى سردي يتميز بالانفتاح على الآخر، والتأكيد على تأصيله وانتمائه إلى التراث العربي القديم.

خامساً: أنماط سرد التاريخ في الرواية التاريخية:

يرى نقاد، فيما انتهت إليه تحليلاتهم المعاصرة لتاريخية النص الأدبي، أن ثمة "حقيقة ينتجها النص الأدبي، لم يستطع التاريخ الكشف عنها، بسبب انخراطه في المجرى المؤسسي للسلطة. فكان إنجلز يقرأ في بلزاك، الملكي، المحافظ، تصويراً أكثر صدقاً للمعارك الاجتماعية في القرن التاسع عشر في فرنسا مما أنتجه الاقتصاديون والمؤرخون. كما رأى بيير بار بريس في رواية "الشوّان" لبلزاك البنى العميقة للفلاحين الفرنسيين التي دفعتهم إلى معارضة الدولة الحديثة التي نشأت عن الثورة الفرنسية"[1].

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الروائي، حينما يتجه إلى الماضي، فيتخذه مادة حكائيّة للنص السردي، إنما يشكّل اتجاهاً مستقلاً في الكتابة، دون أن يتقيد بأحداث التاريخ التي ترويها المدونة التاريخية، مثلما فعل أصحاب الرواية التاريخية في مرحلتها الأولى من مثل جرجي زيدان. فالروائي المبدع "لا يكتب تاريخاً وما ينبغي له، وإنما تراه يُلَحِّم جهده، شيئاً يحمل طابع التاريخية الروائية؛ ذلك بأن الإبداع الروائي إنما ينهض على فكرة من التاريخ،

(1) أمينة رشيد: سردية التاريخ، ص 158.

بشيء باد من الضرورة؛ ويتمثل، حتماً، مظهراً من مظاهر البناء الذي بمقتضاه تستطيع قراءة ما يحدث للكائنات، والأشياء، والأفكار؛ ولاسيّما ما يحدث لراوية وهو بصدد تدبيج عمل سردي خيالي"[1].

وفي هذا السياق، يمكن القول: إن توظيف التاريخ مادة حكائية في النص السردي الروائي، إنما يشكل توظيفاً غائياً يشتغله الروائي المؤرخ لإنتاج رؤيته الخاصة، فتبرز، عندئذٍ، أهمية التعامل مع المدوّنة التاريخية وتطويعها باستخدام تقنيات سردية تساعد على بلوغ هذه الرؤية. "فالفنان الذي يستلهم التاريخ في إبداعه الفني يتخذ من الأحداث أو(الحقائق) التاريخية المجردة نواة ينطلق منها خياله الخالق؛ ينسج حولها من رؤيته؛ ورؤاه الإبداعية"[2].

وعلاوة على ذلك، فإن "الروائي المؤرخ تلزمه صفتان، عقلية تاريخية تستطيع أن تستخلص الصور من سجلات الماضي وتكوّن الأفكار عن الحقيقة، وقوة الخيال الخالق الذي يستطيع استحضار الأحاسيس والمشاعر التي ألمت بنفوس أهل تلك العصور الغابرة"[3].

ومع تطور الرواية المعاصرة، شهدت الرواية التاريخية تغيراً في الحُبكة وتعدداً في الدلالات الجديدة، فأصبحت الرواية التاريخية "تقدم لنا صورة فنية كليّة تضيف البعد العاطفي الوجداني بعداً آخر تدخل من خلاله عناصر الإبداع الفني التي تكون مرغوبة في مثل هذا السياق جمالياً، لكسر حدة الصرامة المنهجية التاريخية، فنجده "يتجاور مع خطابات أخرى يفضي إلى تعدد الأشكال السردية"[4].

وفي ضوء التطور الذي طرأ على كتابة الرواية المعاصرة عموماً، والرواية التاريخية منها على وجه الخصوص، أصبح يظهر لدى الروائي المؤرخ، اهتمام بارز في طرائق وأساليب توظيف المادة التاريخية، علاوة على اهتمامه بأساليب تقديم الشخصية التاريخية عبر أطر متعددة.

---

(1) مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص 35، 36.

(2) عبده قاسم عبده: الرواية التاريخية (المقدمة)، ص 7.

(3) علي أدهم: الروايات التاريخية، ضمن كتاب: عبده قاسم: الرواية التاريخية، ص 186.

(4) نضال محمد فتحي الشمالي: السردية التاريخية الحديثة "أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجاً، مجلة "مؤتة للبحوث والدراسات"، المجلد العشرون، ع8، 2005، ص 81، وانظر: يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 372.

وفي إطار دراسة الخطاب السردي في ثلاثيتي "غرناطة" و"أرض السواد" بوصفهما روايتين تاريخيتين، يحاول هذا الجانب من الدراسة، رصد أبرز الأنماط السردية المتبعة، في توظيف المادة التاريخية في النص السردي الروائي. ومن الأنماط السردية:

النمط الأول: السردية التاريخية المباشرة

وفي هذا النمط يقوم الكاتب/ السارد بسرد مجموعة من الأحداث والأخبار التاريخية بصورة مباشرة. وغالباً ما يقع هذا النوع من السردية التاريخية في مستهل الرواية، كبنية نصية متكاملة ومستقلة بذاتها، ومنه ما يقع نصاً في سياق الرواية. وفيما يخص السردية التاريخية التي تقع في مستهل الرواية؛ فإنها تأتي مناصّاً يخصصه الكاتب كفصل تمهيدي، أو مقدمة تعيّن تاريخاً ناجزاً دوّنه المؤرخون على طريقتهم، قبل أن يستولد النص الروائي من فضائه الضيق فضاءات واسعة متلاحقة، وهذه المقدمة، التي يستهل الكاتب بها روايته، تشكل حداً فاصلاً بين التاريخ الوقائعي المنجز والمتخيّل الروائي، أو بين بداية المؤرخ وبداية الروائي.

ونستدل على هذا النمط من السردية التاريخية المباشرة بثلاثية "أرض السواد"؛ حيث يستهل الكاتب/ السارد روايته بمقدمة تاريخية تُعَرِّف القارئ بتفاصيل الوقائع والأحداث التاريخية التي تشكل مهاد الرواية. وقد ذهب الكاتب إلى تسميتها بـ"حديث بعض ما جرى". وقد بدأها بقوله:

"لما حضرت سليمان الكبير الوفاة، بعد أن ظل والياً لبغداد اثنتين وعشرين سنة، جمع أولاده الثلاثة: سعيد وصالح وصادق، وجمع معهم أصهاره الأربعة: علي باشا وسليم آغا وداود آغا ونصيف آغا، واستدعى أيضاً محمد بك الشاوي، وزير باب العرب، ليكون شاهداً. كان الجو، حين اجتمعوا حوله، مشحوناً بالرهبة والحزن. نظر كل واحد منهم إلى الآخرين نظرة سريعة مضطربة، ثم تركزت العيون على سليمان باشا. وبدا شاحباً مملوءاً بالأسى وهو ينقل نظراته في الوجوه، لم يتكلم أحد خيّم صمت واسع وقاس. في لحظة ما بدأ سليمان باشا كلامه. خرج صوته حزيناً مختنقاً "إن الله حق، والموت حق، ولا بد لكل إنسان أن يموت" أغمض عينيه، وكأنه يستريح أو يحاول تذكر ما يريد أن يقوله، وتابع بعد فترة

صمت ثقيلة: "لقد حانت نهايتي سأترككم وأترك الأمانة بين أيديكم." [...] لم يكد سليمان باشا يلفظ أنفاسه- وقيل أن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة - حتى جمع رئيس الإنكشارية أحمد آغا، من استطاع جمعهم من الرعاع والسّوقة، واستولى على القلعة. تحصن داخلها وأخذ يضرب السراي بالقنابل. لما سمع الناس الدوي أسرعوا فأغلقوا دكاكينهم، وامتلأت شوارع بغداد بالمسلحين من الأهالي، وبقيت الحالة متقلقلة والأمور مضطربة..."[1].

إن ما يميّز هذا النمط من السردية التاريخية، كما تتبيّن ذلك في المجتزأ الآنف، لغته الإخبارية المباشرة، وهو ما يمكن وصفه بالسردية التاريخية التقليدية؛ حيث تهتم بنقل الأحداث والوقائع التاريخية التي تساعد المتلقي، الذي يجهل تلك المرحلة من تاريخ العراق، للدخول في أجواء الرواية.

والكاتب في هذا النمط من السردية التاريخية المباشرة، تأسره "مطواعيّة المادة التاريخية" التي حذر منها "لوكاتش" حيث يقول: "إن مطواعيّة المادة التاريخية، التي يمتدحها فويشتفانغر، هي في الحقيقة فخٌّ للكاتب العصري. والسبب هو أن عظمته بوصفه كاتباً سوف تعتمد على الصراع بين نواياه الذاتية والصدق والقدرة اللذين يرسم بهما الواقع الموضوعي. وكلّما سادت نواياه، وعلى نحو أسهل كان عمله أضعف وأفقر وأكثر هزالاً"[2].

وقد صرّح الراوي الضمني، في أكثر من موضع من هذا التمهيد، بمصادر معلوماته؛ فهو يقول في معرض ذكره للحركة الوهابية في الجنوب: "ما كانت هذه الغمة تنقضي، وقبل أن يستقر الوضع لعلي باشا، حتى بدأ الغزو الوهابي، مرة أخرى كما يروي التاريخ"[3].

وهو يضع بعض الجمل بين علامتي تنصيص، مما يوحي أنها نقول حرفية عن بعض المصادر التاريخية. وهذا ما توحي بها صياغتها أحياناً. وفي هذا السياق يندرج ما ينسبه إلى "حامل الأختام" وهو يبدو نقلاً عن كتاب تاريخ، وهو مصدر مباشر يوحي بالثقة لاطّلاعه على مجريات الأمور في البلاط وعلى خفاياها، ومثال ذلك ما يرويه الراوي من حديث

---

(1) انظر: منيف: أرض السواد (المقدمة التاريخية تحت عنوان: "حديث بعض ما جرى")، 1/ 15-24.

(2) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 359.

(3) منيف: أرض السواد، 1/ 18.

سليمان الكبير لأولاده وأصهاره: "وقال: كما روى حامل الأختام: إذا كنتم قلباً واحداً، وبينكم محبة لا يتسلّط الغريب وتحوزا الدولة التي اقتنيتها وإلا متى تفخذتم عن بعضكم يأتي الغرباء من الوزراء ويبدّلون الدولة والعائلة"[1]. وفي موضع آخر، يحدد لنا الراوي أحد مصادره، وهو "ابن سند" وينقل عنه جملة واحدة، بين علامتي تنصيص: "يقول ابن سند: كان سعيد كالدمية بيد حمود"[2].

وقد بدا الكاتب محايداً في كتابة هذه المقدمة التاريخية؛ إذ اكتفى بدور الناسخ للأحداث التاريخية، كما وردت في المدونة التاريخية، دون تدخّل منه إلا في حدود الكتابة الأسلوبية. ولم يكن يميل إلى الدقة والصرامة في نقل الأحداث التاريخية، ومن ذلك، أن السارد عندما يعرض الحدث التاريخي في أكثر من رأي، حيث يقول: "لم يكن سليمان باشا يلفظ أنفاسه- وقيل أن ذلك تم قبل ساعة من الوفاة"[3]، إنما يدل على مطواعيّة المادة التاريخية هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، يثبت فنية العمل.

وأما ما يخص السردية التاريخية، التي تقع نصّاً في سياق الرواية، فإننا نستدل عليها في ثلاثية "غرناطة"، وذلك بحضور (نص المعاهدة الأولى لتسليم غرناطة)، والتي أبرمت بين أبي عبد الله محمد الصغير، آخر ملوك المسلمين في غرناطة، وملكي قشتالة فرديناند وإيزابيلا، في أواخر محرم سنة 897هـ-1491م.

وإذا ما عدنا إلى سياق الرواية، نجد أن السردية التاريخية (نص المعاهدة)، لم ترد مكتملة، كما وردت في "المدوّنة التاريخية"[4]. وهي كذلك لم ترد بأسلوب فجٍّ مقحم على السياق السردي الروائي، وإنما جاءت في سياق "مونولوج" يجريه "أبو جعفر" مع نفسه:

---

(1) منيف: أرض السواد، 1/ 15، 16.

(2) المرجع نفسه،1/ 22.

(3) المرجع نفسه، 1/ 16.

(4) "لقد تضمنت هذه الوثيقة الشهيرة [معاهدة تسليم غرناطة]، التي قررت مصير آخر القواعد الأندلسية ومصير الأمة الأندلسية، شروطاً عديدة بلغت ستاً وخمسين مادة، وقد لخصت لنا الرواية الإسلامية معظم محتوياتها مع شيء من التحريف، وقد نقل (محمد عبد الله عنان) ولأول مرة إلى العربية محتويات هذه المعاهدة عن نصوص القشتالية الرسمية في توسيع إفاضة." انظر: "نص المعاهدة ومحتوياتها": محمد عبد الله عنان: دولة الإسلام في الأندلس (نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، العصر الرابع، م1، ط3، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966، ص 244-250.

"... كيف؟! كان السؤال يقطع في روح أبي جعفر كنصل باتر يتقيه كباقي العباد بالحديث مع نفسه ومع الآخرين. وكان يحدّث نفسه حين مرّ المنادي معلناً بنود الاتفاقية. اتجه إليه ووقف ملاصقاً له. استمع إلى شروطه كاملة. من شرطها الأول الذي يقضي على ملك غرناطة والقادة والفقهاء والحجّاب والعلماء والمفتين والوجهاء بتسليم المدينة في مدة أقصاها ستون يوماً، حتى شرطها الأخير الذي يقضي يتعهد الملك فرديناند والملكة إيزابيلا بتنفيذ كافة ما ورد في المعاهدة والتزام من يخالفهما من أبناء وأحفاد بما جاء فيها. وعندما تحرك المنادي قاصداً مكاناً آخر تبعه أبو جعفر"[1].

وفي السياق الروائي، أيضاً، تصدق المرجعية التاريخية، ويصدق معها الخطاب الروائي؛ "فالمدوّنة التاريخية التي تقف عليها الكاتبة"[2]، تؤكد أن ما تحقق من بنود معاهدة التسليم هو جزؤها الأول والمتعلق بتنفيذ بنود التسليم، وأما حقوق المسلمين التي نصت عليها الاتفاقية في جزئها الثاني، لم يكن ليتحقق تاريخياً. والكاتبة، عندئذٍ، لم تجد مناصاً من ذكره. لاسيّما أنها تعرض في سياقها الروائي اتفاقاً نهائياً قبله الملك أبو عبد لله محمد الصغير: "كان أمر المعاهدة السرية بين أبي عبد الله محمد الصغير والملكين الكاثوليكيين قد افتضح وشاع. سلمهم الملك الصغير مفاتيح الحمراء فكافئوه بثلاثين ألف جنيه قشتالي وصون حقّه الأبدي في ملكيّة قصوره وضياعه وممتلكات أهل بيته. "أخذ المنحوس حقوق ملكيّته الأبدية ورحل" عاشوا يومهم تثقلهم مرارة اكتشاف أنهم بيعوا كقطيع أبقار أو أغنام"[3].

---

(1) عاشور: غرناطة، ص 11.

(2) تقول رضوى عاشور" في ختام ثلاثية (غرناطة)، والتي نُشرت في مجلة "الهلال"، في عددها 544، ابريل 1994، عند إشارتها إلى المصادر التي استمدت منها المادة التاريخية:"لن أثقل على القارئ بثبت كل ما استفدت به من المصادر والمراجع ما دام موضوع الكتابة إنشاءً روائياً". ونحن هنا، لا نستبعد أن الكاتبة استفادت مما أورده محمد عبد الله عنان في كتابه: "دولة الإسلام في الأندلس" حيث يورد "نص المعاهدة النهائية" والتي قبلها الملك عبد الله محمد الصغير، وخلاصة هذه الاتفاقية: "أن يتعهد بالعبور إلى المغرب في موعد أقصاه نهاية شهر أكتوبر سنة 1493، وأنه يتنازل عن سائر ضياعه في أندريش ولوشار وبرشينا وغيرها، وكذلك عن أملاكه الأخرى بغرناطة، بالبيع للملكين الكاثوليكيين، وذلك نظير ثمن إجمالي قدره واحد وعشرون ألف جنيه قشتالي (كاستليانو) من الذهب الحر...". انظر: عنان دولة الإسلام في الأندلس، 1 / 277.

(3) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص 26.

النمط الثاني: تماهي النص التاريخي مع المتخيّل الروائي

وهو أسلوب متقدم في مزج معالم خطابين في صورة واحدة. والكاتب يحتاج إلى هـذا النمط السردي إذا ما أراد أن يقدم التفسير والتحليل، وربمـا التأويـل، فيمـا يـذهب إليـه مـن سياق القول.

ونستدل على هذا النمط السردي في ثلاثية غرناطـة: "وفي الليلـة الثالثـة حكـى سـعد عن البحر والسفن الراسية، والتي ترحل وتعود: "ومالقة بين البحر والجبل، وعلى الجبل قـصر وقلعة، والقلعة عالية الجدران وبهيّة [...] كـان وجـه سـعد شـاحباً، وكانـت سـليمة تغالـب البكاء. لم ينتبها لطلوع الفجر ولم ينبههما صوت مؤذن، إذ كان القشتاليون قد منعوا ذلك مـن زمن. غيّر سعد ملابسه واستعد للذهاب إلى عمله.

لم يكن سعد راغباً في مواصلة الحكاية، ولكن سليمة ألحّت فحكى على مـدى ثـلاث ليال تفاصيل كثيرة عن حصار مالقة، ثم سـقوطها في نهايـة المطـاف بعـد قـصف مـروع مـن البحـر. قـال سـعد: "كـان القـشتاليون يقـصفون المدينـة بكـرات اللـهب وكـرات الرخـام والمدافع..."[1].

إن حديث السارد عن منع الآذان، جاء ليبرر تأخر العروسين في النهوض، وليـضفي عليه شرعية بعد أن قضيا الليل في تبـادل الحـديث. وعـلاوة علـى ذلـك، فـإن سـعد عنـدما استعاد ذكرياته عن سقوط مالقة في أيدي القـشتاليين، جـاء لتفـسير الـتغير الـذي طـرأ علـى سليمة بعد زواجها. "لاحظت أم جعفر وجه سليمة الشاحب وجفنيها المنتفخين كأنما مـن أثـر بكاء..."[2].

---

(1) عاشور: غرناطة، 86 -87.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

النمط الثالث: العرض المشهدي للمادة التاريخية

ويسمي جنيت العرض المشهدي بـ "scene". وهو "الشكل السردي الذي تقص به الأحداث ذات البعد الاجتماعي والسياسي، وهو يقدم اللحظات المكثفة التي تلعب دوراً حاسماً في الأحداث. والمشهد يصف الأحداث بكل تفاصيلها بالإضافة إلى أنه يورد خطاب الشخصيات"[1].

وينعكس المشهد على المتلقي، وذلك من خلال إحساسه بالمشاركة فيما يجري من أحداث، إذ "يعطي المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله. لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة. ويقدم الراوي دائماً ذروة سياق من الأفعال وتأزمها في مشهد..."[2].

ومن المشاهد التي تساق على هذا النمط السردي، في ثلاثية "أرض السواد" مشهد "دخول داود باشا" إلى بغداد، يقول السارد: "وفي ليل الخميس، التاسع عشر من شباط، اختلى داود باشا بمحب الدين المرادي، كبير المنجمين، ليقرأ له الطالع، وليستشيره حول أنسب الأوقات لدخول بغداد [...] وفي يوم الجمعة، العشرين من شباط، قال محب الدين المرادي للباشا همساً، وهو يستعد للتهليل والتكبير: "حان وقت السعد يا باشا، وبغداد منذ اليوم لك فإذا أصبحت الشمس في برج الزوال صل ولا تتأخر في الدخول، ادخل بغداد آمناً، ادخلها دون تأخير.

ولما كبّر المؤذن معلناً منتصف النهار، وما أن انتهت الصلاة، وكانت قصراً، حتى دقت الطبول إيذاناً بالدخول. فامتطى الباشا حصانه وهمزه، فمد الحصان رجله اليمنى، كما أكد الكثيرون، واقتحم، وكان هذا من مطالع الخير والبركة. وبلمح البصر اجتاز الباب الشرقي، وبلمح البصر أصبح الباشا في بغدد [...] أحاط بداود باشا، بعد أن اجتاز البوابة بمفرده، وعلى مسافات متفاوتة، ولكن دون قدرة على ضبط خطوات الخيول: قادة الجند

---

(1) إقبال سمير: رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور، مجلة "فصول" ع66، 2005، ص 167.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ" هيئة الكتاب، 2004، ص 94، 95.

والمفتي والنقيب، ثم عدد من الوجهاء وأغوات الكرد وشيوخ العرب [...] كانت الموسيقى وهي تتردد وتختلط تفقد انسجامها ووحدتها، وكانت أصوات الطبول تطغى على كل ما عداه، وتلتحم بأصوات الذين يهتفون ويهللون..."[1].

ومن المشاهد السردية أيضاً، مشهد "مقتل سعيد باشا" على يدي سيد عليوي، يقول السارد: "في اليوم الأول استراح سيد عليوي، وخلال هذه الاستراحة استعاد الماضي كله، تذوق من جديد، طعم الإهانات التي تلقاها من سعيد [...] قبل أن ينتهي ذلك اليوم وضع خطة جريئة أقرب إلى التهور، وقرر تنفيذها. ما كاد الليل ينتصف حتى وصل إلى القلعة. بدا لكل من رآه كأنه خائف وملاحق. أبلغ قائد حرس القلعة أن لديه أخباراً هامة لا بد من إبلاغها إلى سعيد باشا، وأن الأمر خطير ولا يحتمل أي تأخير. ارتبك قائد الحرس، إذ أن مجيء عليوي بنفسه، وفي هذه الساعة المتأخرة من الليل، وإلحاحه في طلب مقابلة الوالي، سعيد باشا، لا بد أن يعتبر أمراً استثنائياً وربما خطيراً، وقد تترتب عليه نتائج لا يعرف إن كان قادراً على تحملها وحده. خلال فترة قصيرة ارتبكت القلعة كلها واضطربت، وبعد مشاورات لم تطل تقرر إدخال عليوي إلى القلعة. بعد أن صعد الدرج، وهو يجتاز الدهليز الطويل، شعر أن خوفه يتحول إلى ما يشبه الفرح. لقد وضع أقدامه على بداية الطريق، ولا بد أن ينجح. كان يمشي بثقة وبخطوات واسعة. كانت العيون جميعها منصبة عليه من الحرس والمرافقين، وكانت تسير معه تلك العيون، ثم تتبعه وهو يتوجه إلى غرفة عزمي أفندي، مرافق سعيد باشا [...] لا يُعْرَف من أين انتزع عليوي البلطة، أو أين كان يخبّئها، فجأة التمعت في فضاء الغرفة وهو يرفعها بقوة وعصبية.[...] كانت الضربة عميقة، حتى بدا صوتها مثل خبطة في ماء عميق، أو في عجين لم يختمر. وهذه الضربة وحدها كانت كافية، لكن سيد عليوي أتبعها بأخرى، فانفصل الرأس وتدحرج..."[2].

ومن المشاهد السردية التي اختارها السارد، بوصفها شكلاً سردياً، في ثلاثية "غرناطة":

---

(1) انظر: (مشهد دخول داود باشا إلى بغداد)، أرض السواد، 1 / 25-34.

(2) انظر: (مشهد مقتل سعيد باشا على يدي سيد عليوي) أرض السواد، 1 / 35-42.

1. مشهد "سقوط واجتياح قصر الحمراء". ويقدمه السارد من خلال وجهة نظر "سعد": "لم يكن المؤذن قد أذّن لصلاة الفجر بعد، ولا ديك الجارة صاح صياحه المتكرر، عندما انطلق حارس من حراس الحمراء الذين أنهيت خدماتهم يركض في الطرقات صائحاً بكلمات غير مترابطة بعضها مفهوم وبعضها الآخر غامض. كان الصوت الموتور العالي يقول من بين ما يقول إن جنود الروم يدخلون الحمراء اليوم وتسلمون مفاتيحها.

قام أبو جعفر من نومه وراح يحسب الأيام مرة في عقله ومرة على أصابعه، وجدها سبعة وثلاثين يوماً. [...] الصوت الذي أيقظ أبا جعفر أيقظ سعد، فجلس واجماً في عتمة الحانوت لا يدري إن كان ما سمعه حلماً أم علماً، ثم قام وانتعل سبّاطه وتدثّر بملفه الصوفي وخرج إلى الطريق. [...] هدأ وكان يدير ظهره ويمضي عائداً إلى الحانوت ولكنه سمع صوتاً واهناً، أرهف السمع، تأكد. كان صوتاً بعيداً ويقترب. بعد فترة ميّز قرع الطبول ونفخ الأبواق ورنين المثلثات. هل يتقدمون لاستلام الحمراء؟ [...] قرب الضحى رأى سعد جنوداً قشتاليين يرفعون صليباً فضياً كبيراً فوق برج الحراسة. وعندما انتهوا من تثبيته رفعوا علم قشتالة وراية القديس ياقُب؛ ثم صاحوا بلغة أعجمية كلاماً لم يميز منه سوى أسمي فردناند وإيزابيلا، ردّدوه ثلاثاً ثم دوّت الطلقات في الفضاء. لم ينتظر سعد المزيد بل ركض كالملموس صاعداً تلة البيازين حتى إذا وصل إلى الحي راح يعوي في الشوارع: "دخلوا الحمراء، رأيتهم، أخذوا الحمراء، سمعتهم"، "يا أهل البيازين، رايتهم، سمعتهم"[1].

2. مشهد "التنصير القسري لحامد الثغري"، ويقدمه السرد من خلال وجهة نظر الراوي، وهو علاوة على ذلك مشهد حواري[2].

3. مشهد "حرق الكتب" ويقدمه السرد من خلال الراوي وعامة الناس، وأبو جعفر[3].

(1) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص ص21- 22.

(2) المرجع نفسه، ص ص 44 -47.

(3) المرجع نفسه، ص ص 47 -52.

4. مشهد اعتداء مفوض الشرطة وخادم الكاردينال على فتاة غرناطية، والذي أدى إلى انتفاضة البيازين الأولى، ويقدمه السرد من خلال وجهة نظر الراوي الموضوعي[1].
5. مشهد "محاكمة سليمة"، وهو مشهد حواري، يورد فيه الراوي خطابها وخطاب محققي محاكم التفتيش[2].
6. مشهد الحصار العسكري لحي البيازين أثناء ثورة البشرات"، ويقدمه السرد من خلال وجهة نظر "علي"[3].
7. مشهد الترحيل النهائي للعرب الموريسكيين، ويقدمه السرد من خلال وجه نظر الراوي الضمني، وعلي[4].

ومن هنا، يبرز الخطاب السردي الذي يوظف المشهد، المادة التاريخية كما عاشتها وتأثرت بها الشخصيات التي صنعت الحكاية والتاريخ. والسارد، هنا، يختار السرد المشهدي وذلك لكي يضفي الجانب الموضوعي على خطابه الروائي في تناوله لتاريخ سقوط غرناطة وتداعياته على عامة الناس. وهكذا يستمد الخطاب الأدبي من الخطاب التاريخي ادعاءه بالحياد، وبالتالي يحقق هذا الحياد درجة عالية من واقعية الأحداث في توالدها وتعالقها.

النمط الرابع: التواتر السردي

وفي هذا النمط السردي يُسرد الحدث التاريخي غير مرة، وهو ما يسميه جيرار جنيت بـ"التواتر السردي"[5]، حيث تتواتر السرود المختلفة أحياناً، والمتناقضة أحياناً أخرى على ألسنة

(1) عاشور: ثلاثية غرناطة ، ص ص 56-65.
(2) المرجع نفسه، ص ص 228 -245.
(3) المرجع نفسه ، ص ص 316 -321.
(4) المرجع نفسه، ص ص 498 -502.
(5) جنيت: خطاب الحكاية، ص 129.

رواة مختلفين. وهذا النمط من التواتر السردي يقوم على "رواية ما وقع مرة واحدة مرات لا متناهية" حسب تصنيف جنيت "لأنماط التواتر السردي"[1].

وقد زاوج جنيت بين "التواتر السردي" وبين "وجهة النظر"[2]. ولذا، فإن التواتر السردي هذا، والذي يقترب من تقنية التعدد الصوتي/ وجهة النظر[3]، إنما يعرض السارد من خلاله أصواتاً متعددة من عامة الناس، يقدم كل منها أسبابه حول حادثة تاريخية ما.

ونستدل على هذا النمط السردي (الخطاب السردي المتواتر)، في رواية "أرض السواد"، بحادثة مقتل "سعيد باشا" – والي بغداد المخلوع، والذي قتله آغا الانكشارية – "سيد عليوي"، وذلك بإيعاز من الوالي الجديد داود باشا". وقد توالت السرود المختلفة والمتناقضة على ألسنة رواة مختلفين من عامة الناس، إذ يورد السارد هذه الحادثة على ألسنة عدة رواة، وذلك بأسلوب سردي متواتر، فيقول: "أما ما وقع في القلعة [المكان الذي قتل فيه سعيد باشا] بعد ذلك، خاصة في الليلة التي وصل إليها سيد عليوي، فإن الناس يختلفون، ويصل الخلاف، بعض الأحيان إلى درجة التناقض. [...] حتى الروايات التي أكدت أن مكروهاً لحق بالباشا سعيد، وربما يكون أصيب، تضمّنت الكثير من التفاصيل المتناقضة، بحيث تنتهي كل رواية تبعاً لرغبة راويها وتبعاً لما يُسمع. مختار باب الشيخ، عبود الحاج قادر، وهو، في الأحوال العادية، رجل متزن بسلوكه وكلامه، نقل عن بعض جنود القلعة، وقد غادروها إلى محلة باب الشيخ في اليوم الثالث لدخول داود باشا إلى بغداد، أن سعيد باشا تعرض لإطلاق النار في محاولة لقتله، وأن حمادي هو الجاني [...] وفي رواية ثانية: "وفي المحلات الأخرى بصوب الكرخ تتردد القصة ذاتها، أو ما يشابهها، باختلاف بسيط في بعض التفاصيل. تقول

---

(1) يفصّل "جنيت" أنماط التواتر السردي في نسق علاقات التكرار بين الحكاية والقصة بقوله: إن حكاية، أيّا كانت، يمكنها أن تروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية. انظر: جنيت: خطاب الحكاية، ص 130.

(2) المرجع نفسه، ص 131.

(3) إن وجهة النظر الداخلية، منها ما يكون ثابتاً (أي أن منظور شخصية واحدة هو الذي يجري تبنيه)، أو متغيراً (حيث يجري تبني وجهة نظر عدة شخصيات بالتناوب بحيث تعرض كل شخصية مساقاً مختلفاً للوقائع)، أو متعدداً (حيث يجري تبني منظور عدة شخصيات بالتناوب وتعرض كل شخصية مساقاً مختلفاً للوقائع).". انظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي، (وجهة النظر) Point Of View، ص 179.

القصة إن حراس القلعة كانوا نياماً لّما تسلل عدد من رجال داود واستطاعوا الوصول إلى الجناح الذي يقيم فيه سعيد باشا. ودون صوت، دون أن يحس بهم أحد، اقتحموا غرفته، وهناك حدث الاشتباك، ولا يعرف ما إذا قتلوا سعيد أو أسروه. [...] حين تروى القصة بهذا الشكل، تترك احتمالاً أن سعيد لم يقتل، ولا يعرف ما إذا سيسلم نفسه أم سيقاوم؛ ولا يعرف أيضاً ما إذا بقي في القلعة أم غادرها إلى مكان آخر. [...] "سكان محلة الميدان يؤكدون أنهم دفنوا راسين كانا بالقرب من القلعة لكن ليس أي منهما لسعيد باشا. وهذا ما أقسم على صحته منعم الأسود أحد الذين عملوا في السراي في فترة سابقة، وقد رأى بنفسه، ومن قرب، سعيد باشا، وبالتالي، له القدرة على التمييز بين هذين الرأسين ورأس الباشا! كان يتم تداول هذه الروايات وسط المدينة، أما سكان الأطراف، القريبون من السور، فيرددون قصصاً من نوع آخر، ولكنها تؤكد أن سعيد باشا لا يزال حياً، وقد نجا من الحصار الذي فرضه داود، وغادر بغداد مع عدد من رجاله نحو الجنوب، وربما وصل إلى منطقة حمود بن ثامر، وقد يعود في أية لحظة، لينتزع السلطة من أيدي غاصبيها ويصبح والياً من جديد [...] أما قهوة الشط، في جانب الكرخ [...] وتبرع أكثر من واحد ليؤكد أن سعيد باشا قتل، وأنه مات وشبع موتاً. كان كل من يتكلم يقول ذلك بثقة راسخة"[(1)].

ونحن إذا ما تتبعنا هذه السرود المتواترة لهذه الحكاية، فإننا لا نجد تطابقاً أو تماثلاً لنص الحكاية الأول، بل ثمة اختلاف يتحقق على مستوى الدلالة، فكأن السارد يقول: إن الفساد وتردي الأوضاع، وفقدان الأمل، والعلاقة الشاذة والمحرمة التي تجمع بين سعيد وحمادي كلها أسباب تدفع السلطة الجديدة، التي يمثلها داود باشا، إلى وضع حد النهاية للسلطة القديمة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن هذا التواتر السردي لحادثة يجهل الناس مجرياتها، إنما يختارها الكاتب لكي يخفف على السارد من ثقل المسؤولية التاريخية في تقرير قصة دون أخرى. وهي من ناحية ثالثة، جاءت لإظهار شريحة واسعة من أناس القاع

(1) انظر: الخطاب السردي المتواتر (لحادثة مقتل سعيد باشا والي بغداد المخلوع على أيدي رجال سيد عليوي)، وقد نقله السارد على ألسنة العديد من الرواة، ولما كانت هذه التواترات كثيرة فقد اقتبسنا بعضاً منها للاستدلال على هذا النمط السردي، ص ص54- 61.

وإبراز آرائهم والتغلغل بينهم وكشف وجهات نظرهم. وفي هذا الصدد يذهب منيف إلى القول: "كان من الضروري في "أرض السواد" أن تبرز بوضوح الملامح الدقيقة للأماكن والمناخات والبشر"[1].

وأما عن التواتر السردي في "ثلاثية غرناطة"، فإننا نجد في هذه الرواية تنويعاً في زوايا النظر، يصل أحياناً إلى تعدد في التبئير. ويتضح ذلك عند الحديث عن خبر "اختفاء موسى ابن أبي الغسان" عقب اجتماع الحمراء، الذي تقرر فيه عقد المعاهدة مع القشتاليين وتسليمهم مفاتيح المدينة. يقول السارد: "ثلاث ليال لم تنم غرناطة ولا البيازين. تحدّث الناس بلا انقطاع ليس عن المعاهدة، بل عن اختفاء موسى ابن أبي الغسان. استغرقهم الخبر الذي انتشر من شنيل إلى عين الدمع، ومن باب نجد إلى مقابر سهل بن مالك...

قال البعض: إن ابن أبي الغسان خرج من اجتماع الحمراء، وقد قرر أن يقاتل القشتاليين، وقاتل جمعهم وحده، ولما أصابوه وكادوا يضفرون به ألقى بنفسه في النهر.

وقال البعض الآخر: بل قتله محمد الصغير لينفذ ما يريد دون مخالفة ولا معارضة. سلم الشقيتو المنحوس البلد وباعها. وما كان بإمكانه أن يفعل وابن أبي الغسان يقف له بالمرصاد.

وقال فريق ثالث: لا أغرق نفسه ولا قتلوه، بل صعد إلى الجبال ليدرّب الرجال ويستعد.

وقال فريق رابع: غرق أم لم يغرق، ليس هذا زمانه ولا زماننا. فلنحمل ما نقدر عليه من متاع ونرحل فبلاد الله واسعة، أو نبقى مسلمين أمرنا لله وللأسياد الجدد ونعيش"[2].

إن المجتزأ الآنف، يظهر قدرة الراوي العليم على التنقل بحرية وخفة بين أهل غرناطة والبيازين، لرصد ما يقولونه عن هذا الأمر. وإثبات هذه القدرة يؤكد مرونة الراوي في السماح لغيره بأن يتكلم ويبدي وجهة نظره. وما يهمّنا في هذا التنويع في زوايا النظر تلك،

(1) منيف: رحلة ضوء، ص 136.

(2) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص ص 10 -11.

والتي جاءت على ألسنة فرق أربعة، هو وجود الخلفية التاريخية، متمثلة في توقيع معاهدة الاستسلام، واختلاف المواقف منها.

سادساً: الشخصية التاريخية في الخطاب السردي التاريخي:

لقد حظيت الشخصية التخييليّة/ الروائيّة باهتمام بارز لدى العديد من النقاد والدارسين، وهي على الرغم من هذا الاهتمام المبرز، ظلت مثار جدل لم ينته حتى اللحظة الراهنة. وعلى الرغم من جهود هؤلاء النقاد، إلا أن ثمة من ينظر إلى أن "دراسة الشخصية لم تتم بعد. والواقع أن بلورة نظرية نسقيّة لا مختزلة ولا انطباعية أيضاً عن الشخصية، تبقى أحد تحديات الشعرية التي لم تواجهها بعد"[1].

وقد تباينت آراء النقاد حول أهمية ودور الشخصية في العمل التخييلي، فيرى بعضهم بضرورة "موت الشخصية"، كتلك التصريحات التي دعت، في فترات سابقة على عصرنا، بضرورة موت الإله، وموت الإنسان، وموت التراجيدية. يقول بارت: "إن ما هو آيل إلى الزوال في رواية اليوم ليس الروائية، وإنما الشخصية، فما لا يمكن كتابته بعد الآن هو اسم العلم"[2].

وعلى الرغم من هذه الدعوات والآراء التي نادى بها البنيويون، حيث لا يجدون مكانة للشخصية ضمن نظرياتهم، جراء التزامهم بالإيديولوجيا التي "تنزع" الإنسان من "المركز"، إلا أننا نجد، في المقابل، من يعطي الشخصية الروائية مكانتها. "فالشخصية في الرواية تشكل بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، فالرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية، لا يقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية إلى الظهور بمئات السنين"[3].

(1) شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي- الشعرية المعاصرة، ت: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ط، د.ت، ص 49.

(2) كنعان: التخييل القصصي ، 49.

(3) صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 101.

وقد أثار مارفن مودريك خلال حديثه عن نمط وجود الشخصية، وهل هي أناس أم كلمات؟ رؤيتين حول هذه الشخصية، إذ يقول: "إن أحد هموم نقاد الأدب المتكررة يتعلق بالطريقة التي يقال فيها بوجود الشخصية في الدراما أو التخييل. فالبرهان "الصفائي"- [السيميائي] المهيمن بين نقاد اليوم- يشير إلى انعدام وجود الشخصية بالكل، ما عدا أنها، تقريباً، تشكل جزءاً من الصور والأحداث التي تحملها وتحركها، وأية محاولة لاستخراجها من سياقها ومناقشتها كما لو أنها كائنات بشرية حقيقية ليس سوى فهم عاطفي خاطئ لطبيعة الأدب. أما البرهان "الواقعي"- المدافَع عنه اليوم- فيؤكد أن الشخوص تكتسب، أثناء الفعل نوعاً من الاستقلالية عن الأحداث التي تعيش فيها، وأنه يمكن مناقشتها، على نحو مفيد، بمعزل عن سياقها"[1].

وفي محاولة إخضاع الشخصية إلى الفعل أو استقلاليتها النسبية عنه، فإن فلاديمير بروب "يخضع الشخوص إلى "دوائر الفعل" التي يمكن أن تصنف انجازاتها ضمنها حسب الأدوار السبعة العامة: الوغد، والواهب، والمساعد، الشخص [الفتاة] التي يُبحث عنها وأبوها، المرسل، والبطل المزيف. في قص ما قد تقوم به الشخصية بأكثر من دور"[2]. وضمن هذه الأدوار الحكائيّة "يعين بروب ثلاث حالات ممكنة: دور تقوم به عدة شخصيات، ودور تقوم به شخصية واحدة، وأخيراً عدة أدوار تقوم بها شخصية واحدة. ومن الواضح هنا، كما يقول بارت، أن بروب هنا يقيم تيبولوجية بسيطة مؤسسة على وحدة الأحداث التي يسندها السرد إلى الشخصيات، وذلك لاعتقاده بأن الشخصية تشكل مستوى وصفياً لا غنى عنه لفهم الأحداث الواردة في السرد، حتى ليمكن القول بأنه لا يوجد سرد في العالم بدون شخصيات"[3].

وفي السياق نفسه، يشير غريماس "إلى إخضاع الشخصية بتسميتها "العوامل". مع أنه، في الواقع يميز بين "الممثلين" و"العوامل"، لكن كليهما يُتصور أنهما ينجزان الفعل ويتممانه. ومن

(1) كنعان: التخييل القصصي، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص56.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 218، 219.

هنا، يؤسس غريماس أول تيبولوجية عامليّة للشخصيات، وتتكون العوامل لديه من: الذات، والموضوع، والمرسل والمرسل إليه والمعاكس والمساعد، والعلاقات التي تقوم بين هذه العوامل هي التي ستشكل النموذج العاملي"[1].

ويسعى فيرارا إلى تشييد نموذج للتحليل البنائي للتخييل القصصي مع اتخاذ الشخصية كمفهوم مركزي. إذ يقول: "في التخييل تستخدم الشخصية كعنصر بنائي: فالأشياء والأحداث توجد- بطريقة أو بأخرى- بسبب من الشخصية. والواقع أنها لا تمتلك صفات التماسك والمعقولية إلا فيما يتعلق بالشخصية، الشيء الذي يمنحها معنى ويجعلها ممكنة الإدراك"[2].

ونحن هنا، إذ نخص هذا الجانب، بدراسة "الشخصية التاريخية" في الخطاب التاريخي الروائي، وذلك لأن مفهوم "الشخصية التاريخية" مختلف عن مفهوم الشخصية التخييلية، فإنه من الأهمية بمكان، أن نشير إلى تصنيف هامون Ph. Hamon للفئات التي تنتظم من خلالها الشخصية في مجمل الإنتاج الروائي. وهذه الفئات، هي:

1. "فئة الشخصيات المرجعيّة: وتدخل ضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية [الرمزية]، والشخصيات الاجتماعية. وكل هذه الأنواع تحيل على معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة.
2. فئة الشخصيات الواصلة: وتكون علامات على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص.
3. فئة الشخصيات المتكررة: إذ تقوم مرجعية النسق في هذا النوع من الشخصيات بتحديد هويتها بمفردها، إذ تقوم الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من

(1) كنعان: التخييل القصصي، ص56، وانظر: بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص219.
(2) المرجع نفسه، ص 57، 58.

الاستدعاءات والتذكيرات، لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، مثل استدعاء جزء من جملة أو فقرة"[1].

لقد اضطلعت ثلاثية "أرض السواد" و"ثلاثية غرناطة" بشخصيات تاريخية كثيرة ومتنوعة؛ وقد انتظمت هذه الشخصيات في ثلاثة أنماط من الحضور، وهو حضور يظل مرتهناً بدرجة فاعليتها في تشكّل الحدث السردي، فهناك الشخصية الفاعلة في تشكّل الحدث، وهناك الشخصية المبعدة/ المغيبة عن تشكل الحدث. وأخيراً، الشخصية المفترضة في تشكّل الحدث.

أ- الشخصية التاريخية- الفاعلة في تشكّل الحدث السردي

لقد عرضت ثلاثية "أرض السواد" لأكثر من شخصية تاريخية، وقد تناول "منيف" من خلال شخصياته التاريخية عدة إشكاليات، منها ما هو متعلق بمشروعه الروائي بصورة عامة، ومنها ما هو متعلق بخصوصية "أرض السواد". وقد شكّلت السلطة بمختلف مستوياتها، السياسية، والثقافية، والاجتماعية، والدينية...الخ، إحدى المنطلقات الرئيسة في تجربة منيف الروائية. ومن هنا، فإن منيفاً، نتيجة التعارض والتفارق بين السلطوي والشعبي، يسلط الضوء، من خلال موضوعة السلطة، على القمع، والقهر، والاستعباد. وأما الإشكالية الأخرى التي يتناولها منيف في أرض السواد، فهي مشروعه الحضاري- النهضوي الذي ظل يحلم به. ولذا نجده يطرح تساؤله: لماذا فشل مشروع النهضة في العراق من خلال محاولتي داود باشا ومدحت باشا، في الوقت الذي استطاع هذا المشروع أن يشق طريقه في مصر، وأن يحقق بعض النتائج؟

ومهما يكن من أمر، فإن الشخصية التاريخية الفاعلة في الحدث، تشكّل أبرز التحديات التي تواجه الروائي؛ فهي تحيل على معنى ناجز وثابت. والروائي، عندئذٍ، لا يملك حيالها، بوصفها، هنا، شخصية تاريخية – مرجعية، إمكانية التلاعب بها تبعاً لرغبة السارد.

---

(1) بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ص216-217.

ولذا، فهي تأسره في قانونها التاريخي الخاص. ولعل الدراية الكاملة والمعرفة الواسعة بمكونات هذه الشخصيات هما، أبرز ما يحتاج إليه الروائي قبل أن يتورط في فعل الكتابة.

إن من أبرز هذه الشخصيات فاعلية في تشكل الحدث السردي، شخصية داود باشا- الوالي الذي حكم العراق في الفترة الممتدة من (1816 إلى 1831م)، وكذلك شخصية كلوديوس جيمس ريتش- القنصل البريطاني في بغداد آنذاك.

وقد أخذت شخصية داود باشا التاريخية والواقعية، حيزاً حقيقياً في ثلاثية "أرض السواد"، إذ يقدمه السرد على أنه صاحب مشروع نهضوي كبير، وهو تأسيس دولة قوية موحدة، وبعيدة عن التدخلات الخارجية. ولكن هذا الحاكم يعجز عن فهم طبيعة العراق وأهله، لينتهي مشروعه إلى الفشل: "وداود الذي كان يراقب دون تعب، وكان يعيد الدروس على نفسه لئلا ينساها، كثيراً ما لجأ إلى التاريخ يقرؤه، ويستعيد عبره، لأن المهمة التي نذر نفسه لها: إما أن تظفر أو أن تخيب، ولا يحتمل الأمر حلاً وسطاً.

لم يكن ينام في بعض الليالي. كان يفكر ويخطط ويحلم، وكان يفرح ويحزن، فالعبء كبير، والأعداء كثر، والناس حوله يفهمونه ولا يفهمونه [...] ولأن العبء كبير، كانت تراوده أحلام لا تخلو من غرابة في بعض الليالي: ماذا لو كان العراق في مكان آخر من هذا العالم، ألم يكن حكمه أيسر؟ وماذا لو كان فيه بشر من طبيعة أخرى، ألم يكن ذلك أسهل..."[1].

وقد عرض السرد شخصية "داود باشا" وفق مسارين سرديين، وهما على اختلاف بيّن؛ فهو في المسار الأول، يبدو حاكماً قوياً يسعى إلى تحقيق مشروعه النهضوي في بناء دولة العراق المستقلة عن النفوذ الأجنبي: "ما كان يشغل داود باشا، وقد لاحت الفرصة بعد طول انتظار، أن يشيد دولة قوية لم تقم مثلها منذ أقدم العصور، ولعل أول شيء ينبغي توفره: أسرة كبيرة شديدة الترابط لا يستطيع أن ينفذ إليها أحد الغرباء..."[2].

---

(1) منيف: ارض السواد، 1 / 308- 309.

(2) المرجع نفسه، 1 / 280.

وفي المسار السردي الآخر، تتسع الهوة بين داود الحاكم ورعيته. وهذا ما يظهره (المونولوج الداخلي) الذي يجريه الراوي الضمني على لسان داود باشا، إذ يقول:

"في تلك الليلة، وفي ليالٍ كثيرة غيرها، كان السؤال الذي يعني الباشا، ويجعله حائراً: كيف يمكن أن يبني دولة جديدة وقوية من خلال هؤلاء البشر الذين لا يحسنون سوى التثاؤب وبعض الأحيان الثرثرة؟ [...] كان يقول لنفسه، وهو يستعرض حياته منذ أن دخل السراي صغيراً و حتى اللحظة الراهنة، بعد أن أصبح قادراً على أن يترجم أفكاره وأحلامه: "مشكلة ناس هذي البلاد: قلة الصبر، دائماً يصرخون، يهرولون، لكن لا يعرفون بالضبط وين رايحين، أو كيف يصلون، ومعنى ذلك أن تنوب عنهم في كل شيء: أن تفكر نيابة عنهم، أن تقول ما يجب أن يعملوا وكيف، أن تبقى ساهراً على كل خطوة..."[1].

ومن الشخصيات التاريخية الفاعلة في تشكّل الحدث السردي، شخصية القنصل البريطاني (ريتش) في بغداد. وعن طريق هذه الشخصية، يُدين الخطاب السردي التدخل الأجنبي في شؤون العراق، علاوة على أنه يمثل سياسة المستعمر الذي يسعى إلى نهب مقدرات الحضارة الشرقية ومنجزاتها الأثرية. وهناك شخصية السيد عليوي آغا الإنكشارية، الذي كان له الدور الأكبر في تفعيل الحدث السردي.

ب- الشخصية التاريخية- المغيّبة/ المُبعدة عن تشكّل الحدث السردي

يشيع هذا النمط من الشخصيات (الشخصيات المبعدة عن تشكل الحدث السردي)، في كثير من الروايات التاريخية. وهي إذ ذاك، تشكل إطاراً في العمل الروائي، إذ تدور الأحداث من خلالها، ولكنها لا تشارك فيها بصورة مباشرة، لغاية أو لأخرى. فعلى الرغم من الدور التاريخي المهم الذي اكتسبته في التاريخ، إلا أنها لم تكن لتكتسب الدور ذاته على صعيد العمل الروائي. وفي هذا الصدد يقول "لوكاتش": "إن تصوير أشخاص مهمين في مواقف مهمة ليس حاجة أساسية من حاجات الرواية. ففي ظروف معينة تستطيع الاستغناء تماماً عن هذا أو تستطيع أن تقدم الأشخاص المهمين بشكل يعطي سماتهم تعبيراً أخلاقياً- داخلياً

(1) منيف: أرض السواد، 3/ 134.

صرفاً، بحيث سيكمن السحر الخاص للرواية بالضبط في التضاد بين الطابع اليومي الصغير للحياة وهذه الأهمية الداخلية الصرفة للشخص، أي في اللاتناسب بين الشخص والحدث، بين الداخلي والخارجي"[1].

وفي موضع مشابه، يشير بلزاك إلى أنه "في الرواية التاريخية الكلاسيكية، ليس "الفرد التاريخي- العالمي" شخصية ثانوية فقط، بل هو في معظم الحالات لا يظهر إلا عندما يأخذ الحدث بالاقتراب من ذروته. وظهوره تعده صورة واسعة للفترة المعنية، تسمح لنا بأن نتخيل ونعيش مرة أخرى ونفهم هذا الطابع الخاص لأهميته"[2].

ومن الشخصيات التي وظفها السرد في ثلاثية "أرض السواد" وفي سياق تاريخي محدد، شخصية سليمان الكبير، وسليمان الصغير، وهما حاكمان مملوكيان شكّلت نهايتهما بداية لمادة القص: "كان سليمان الصغير- وقد سمي كذلك تمييزاً له عن سليمان الكبير- ويطلق عليه العامة كوجك سليمان، حين تولى السلطة، حديث السن، مغروراً، وما كانت اسطنبول لتوافق على تعيينه والياً لولا تدخل فرنسا، إذ أصر سفير نابليون لدى السلطان على تثبيته "لأن أحوال بغداد في حالة الاختلال، وقوة سليمان باشا في غاية الكمال..."[3].

وأما "ثلاثية غرناطة"، فهي لم تضطلع بشخصيات تاريخية فاعلة، وهي كذلك لأنها لم تكن لتتناول حياة الملوك والأمراء، بل الحياة اليومية للبشر العاديين الذين كُتب عليهم أن يعيشوا زمن ذاك السقوط. ويمزج النص بين ما شهده تاريخ تلك المرحلة وتفاصيل حياة أسرة عربية من غرناطة. فالشخصيات التاريخية فيها قليلة، وهي ثانوية من حيث الأهمية، ولم ترتق إلى مستوى البطولة، ولم تبلغ حداً من الدرامية تصبح معها مشكليّة. ولم تشارك في الفعاليات الحقيقية للرواية، بل ظل صداها ظاهراً من بعيد. وقد شكلت الشخصيات التاريخية إطاراً عاماً تنبعث الرواية وأحداثها من خلالها. ونستدل على الشخصيات التاريخية

(1) لوكاتش: الرواية التاريخية، ص 176.
(2) المرجع نفسه، ص 177.
(3) منيف: أرض السواد، 1 / 19.

المغيبة/ المبعدة عن تشكل الحدث، بشخصية "عبد الله محمد الصغير" آخر ملوك المسلمين في غرناطة، فقد أورد السرد ذكره في مستهل الرواية ليعلن استسلامه وخضوعه، ثم غيبه.

" أبو القاسم بن عبد الملك ويوسف بن كمّاشة، الوزيران اللذان أوفدهما الملك للتفاوض، دخلا القاعدة بصحبة دي ثافرا مندوب ملكي قشتالة وأرجون. وكان ثلاثتهم يحملون نص المعاهدة لقراءتها. بكى أبو عبد الله محمد الصغير، وقال: إن الله كتب عليه أن يكون شقياً وأن يتم ضياع البلاد على يديه"[1].

ومن الشخصيات التاريخية المغيبة في "ثلاثية غرناطة"، شخصية "موسى بن أبي الغسان"، وهي شخصية كان ظهورها طارئاً في الخطاب السردي، وقد وظفها السرد لترمز إلى المقاومة ورفض التسليم، دون أن تشكل دوراً بطولياً على صعيد الحدث الروائي. ولذا، فإن السرد يرصد "أقاويل فرق متعددة"[2]، حول اختفائها أو استشهادها.

جـ- الشخصية التاريخية- المفترضة/ المتخيّلة في تشكل الحدث السردي

مع أن الرواية التاريخية تتخذ من الخطاب التاريخي الماضي صورة من صور إنشاء الخطاب الروائي الراهن، إلا أن الروائي المؤرخ يعرض لكثير من الشخصيات التاريخية المفترضة. وهي شخصيات، تكون ممن سكت التاريخ أو انشغل عن ذكرها. ومن هنا، تضطلع الرواية بإبرازها في الخطاب السردي الروائي، لاسيّما أنه كان يوجد ما يماثلها آنذاك. "وإذا كانت الشخصيات الفعلية، ومصدرها الوثائق المكتوبة، تتحول إلى شخصيات متخيلة وهي تشاطر الشخصيات المتخيّلة الزمن الذي تعيش، فإن الشخصيات الأخيرة، وهي تشهد على حدث تاريخي، تبدو بدورها شخصيات واقعية"[3]. ولذا، فالرواية التاريخية، "تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيّلة، إلا أن الأمر لا يقف فيها عند هذا الحد، وإنما يتجاوزه إلى ظاهرة أخرى هي إسناد أعمال لا تاريخية إلى الشخصيات التاريخية،

---

(1) عاشور: ثلاثية غرناطة، ص 12.

(2) المرجع نفسه ، ص ص 10 -11.

(3) درّاج: الرواية وتأويل التاريخ، ص 268.

وأعمال تاريخية إلى الشخصيات المتخيلة. ومن ثـم فـإن الشخـصية في الروايـة التاريخيـة محـل يتقاطع فيه التاريخي والروائي، والعام والخاص، والمرجعي والجمالي"[1].

ومن الشخصيات المفترضة/ المتخيلـة في ثلاثيـة "أرض الـسواد" نجـد شخـصية "بـدري"، وهي شخصية، على حد تعبير منيف، "لم يكـن لهـا وجـود فعلـي في الواقـع، وإنـما تم تخيلـها، بافتراض أنه كان هناك من يماثلها وإن بأسماء أخرى"[2].

و"بدري" هو ضابط يعمل في السراي، وهو ابن محلة الشيخ صندل في صـوب الكـرخ، وهي الشخصية الوحيدة، التي أتاح لها السرد أن تتحـرك في فـضاءات متعـددة ومختلفـة. ولأن "بـدري" كـان مرافقـاً لـ"داود باشـا"، فقـد حظـي، وحـده، مـن بـين أبنـاء المحلـة، بالوصـول إلى السراي[3]، وكذلك رافق الباشا في رحلـة إلى الـشمال، وعمـل مـع القطاعـات العـسكرية في حملة الجنوب[4]. ومن ثم تم نقله إلى مدينة كركوك[5]. ومـن خلالـه تحركـت الروايـة في هـذه الفضاءات المختلفة. وتم التقاطع بين التاريخي والمتخيل ورسم هذا التقاطع فيمـا بعـد مـصيراً مأسوياً لـ"بدري" انتهى بمقتله.

"قال الذين وصلوا قبل غيرهم إنهم رأوا قـادر يحتـضن بـدري. كـان يـضع رأسـه في حجره، وشيخ مسنّ يبلل قطعة من قماش في مطرة كـان يحملـها ويـنقط المـاء في فـم بـدري. [...] الشيخ الذي نقّط الماء في فم بدري، أغمض عينيه أيـضاً. وطلـب مـن الـذين حولـه أن يمسحوا الدماء التي كانت تسيل من الرقبة ومن الصدر، ثـم أن يربطـوا مكـان الجـرحين لـئلا يتلف الجسد"[6].

وأما عن الشخصية المفترضة/ المتخيلة في "ثلاثية غرناطـة"، فهنـاك شخـصيات روائيـة متخيلة، وهذه الشخصيات أكدت مقدرتها على خلق رواية متكاملة، وهذا مـا صـنعته أسـرة

---

(1) القاضي: الرواية والتاريخ، ص 46.

(2) منيف: رحلة ضوء، ص 142.

(3) منيف: ارض السواد، 1 / 486.

(4) المرجع نفسه، ص 333.

(5) المرجع نفسه، ص 496.

(6) المرجع نفسه، 2 / 286- 287.

أبي جعفر الوراق (أم جعفر، أم حسن، حسن، سليمة، نعيم، سعد، مريمة، عائشة، علـي). إن تعدد الشخصيات الروائية المتخيلة، إنما يشير إلى تأكيد حالة الضياع التي آلت إليهـا الأنـدلس، وكأنها حالة المطاردة الأبدية لكيان مجتث، وتومئ تعددية هذه الشخوص وكثرتهـا إلى تجـسيد حالة عدم الثبات والاستقرار، وعلاوة على ذلك، يشكل استحضار هذه الشخصيات تـشريحاً واسعاً لوجه الحياة في الأندلس .

ونخلـص إلى القـول: إلى إنـه يمكـن أن نتنـاول "الشخـصية التاريخيـة"، بوصـفها، هنـا، شخصية مرجعيـة، في سـياقها الروائـي، وذلـك لوجـود صـلة وثيقـة بينهـا وبـين الأحـداث بوصفهـما مكونين رئيسين للسرد. إذ ليس هناك شخصية خارج الحدث، كما أنـه لـيس هنـاك حدث بمعزل عن الشخصية

الفصل الثاني

الخطاب السردي في رواية السيرة الذاتية- الثلاثية

أولاً: رواية السيرة الذاتية وإشكالية تداخل الأنواع الأدبية

في البدء، تجدر الإشارة إلى أن صياغة عنوان هذا الفصل من الدراسة، تنطوي على إشكالية مركّبة، لا تزال تحظى باهتمام النقاد والدارسين حتى هذه اللحظة. وهي إشكالية مركّبة لأنها تتناول في بعدها الأول "إشكالية تداخل الأنواع الأدبية"، أو ما أصبح يُطلق عليه عند بعض النقاد بـ"الكتابة عبر النوعيّة"[1]. وهي تتناول، في بعدها الآخر، العلاقة المُلْبِسة بين كتابة السيرة الذاتية والرواية. ولأن البعد الآخر متولّد، أساساً، عن قضية تداخل الأنواع/الأجناس الأدبية، ارتأت هذه الدراسة أن تقدم بعضاً من التصورات التي أسست هذه القضية، وصولاً إلى تلك العلاقة الإشكالية، التي لا تزال ناشئة بين كتابة السيرة الذاتية وكتابة الرواية، ولاسيما عند اندغامهما في خطاب سردي واحد، بل وفي صياغة فنية وموضوعية واحدة.

فأمّا ما يخص قضية "تداخل الأنواع الأدبية"، فقد بات مألوفاً لدى الدراسات النقدية، أنه عندما تتجاوز الدراسة النوع الأدبي الواحد، وما يدور حوله من دراسة للجوانب الفنية أو الموضوعية أو الخصائص الأدبية العامة لهذا النوع، إلى دراسة الشبكة العلائقيّة بين أكثر من نص وأكثر من نوع أدبي، فإن هذه الدراسة، عندئذٍ، تدخل في مجال نظرية الأنواع الأدبية.

لقد خضعت نظرية الأنواع الأدبية، عبر مسيرة الحركة النقدية الأدبية، للدراسة والبحث، والتي بدأت مع تصورات النقد اليوناني، ومروراً بالكلاسيكية وبالجهود الرومانسية، ووصولاً إلى الآراء النقدية المطروحة في الفكر الحداثي وما بعد الحداثي. إذ تعد جهود أرسطو، فيما انتهى إليه من وضع قوانين للأنواع الأدبية، والتي عرض لها في كتابه "فن

---

(1) يذهب إدوار خراط" إلى ابتداع منحى جديد في تصنيف الرواية، أطلق عليه "الكتابة عبر النوعية"، ويعرفها بقوله: هي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها، بحيث تصبح الكتابة الجديدة، في الوقت نفسه، قصة، مسرحاً، شعراً على سبيل المثال، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما وعمارة. و اللافت هنا، أن "خراط" فيما يذهب إليه، لا يحاول إلغاء الأجناس الأدبية بل يقرّ بوجود الإطار الذي يحدد النوع، ولكنه يثريه بما يتداخل معه من أجناس. انظر: إدوار خراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، 1994، ص 13.

الشعر"، هي الأقدم في تصنيف الأنواع الأدبية، وتحديد أنواعها، معتمداً على نظرية المحاكاة. وقد أثرت دعوة أرسطو، التي تحاول وضع الحدود الصارمة بين الأنواع الأدبية، على مسيرة الحركة النقدية خلال العصور الوسطى، ولا زالت الإشارات إليها مستمرة. مما يؤكد على أن قضية الأنواع غير جديدة. ويستدل على تلك الحدود النوعية، فيما جاء من حديث أرسطو عن المأساة والملهاة والملحمة، حيث جعل لكل نوع أدبي لغته وأسلوبه وجمهوره[1].

وقد انسحب تشدد الكلاسيكية القديمة، ممثلة بالنقد اليوناني القديم، في قضية الأنواع الأدبية، وضرورة الفصل الصارم بين حدودها، إلى الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع والثامن عشر، حيث يرى النقاد فيهما "أنهما القرنان اللذان أخذا الأنواع مأخذ الجد، ونقادهما رجال يرون أن الأنواع القائمة حقيقية، أما الأنواع متمايزة- ويجب أن تبقى متمايزة- فهي موضوعة عامة في إيمان الكلاسيّة الجديدة"[2].

وقد انبثق عن التشدد الكلاسيكي في حفاظه على نقاء النوع الأدبي، ميلاد ردود فعل مناقضة تماماً لهذا النقاء، وتنادي بضرورة تجاوز أو تقويض الحدود الوهمية التي فرضها الكلاسيكيون للفصل بين الأنواع الأدبية، أو على الأقل التساهل في تناول الكتابة داخلها، إذ "ليس مبدأ هدم النقاء النوعي جديداً، فقد برز واضحاً بعد عجز الأنواع القديمة عن الاستمرار. بالضبط بعد تحوّل المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة. حيث فقدت الأنواع القديمة موضوعاتها(الأبطال/ النبلاء) ونهضت في هذه المجتمعات فئات جديدة حملت أفكار التغيير ونقد الماضي"[3].

لقد شكلت صرخة سبيستيان مرسيه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، قاعدة لكل نظرة غير أنواعيّة/ أجناسيّة، وهي تمثل تمرداً في وجه الدعاوى التي تنادي بالفصل بين الأنواع الأدبية، إذ يقول: "تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر

(1) انظر: ما جاء في تعريف أرسطو لـ "المأساة والملهاة والملحمة"، فن الشعر ، ص 16 وما بعدها.
(2) ويليك: نظرية الأدب، ص 241.
(3) رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 ، 1991، ص 5.

نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة هذه الأقفاص حيث الفن محدود ومصغّر"[1].

وقد بدأت الرومانسية، عندئذٍ، تحررها من القيود الصارمة التي فرضتها الكلاسيكية بما فيها مبدأ نقاء الأنواع الأدبية، ولكن، إذا كانت النظرية الكلاسيكية تؤمن بضرورة فصل الأنواع ولا تسمح لها بالامتزاج؛ فإن الرومانسية "لم تقض على خصائص الأنواع بصورة نهائية، بل ظلت في حركة حيّة مستمرة، إذ تضمر أنواعاً لتظهر أخرى نتيجة لتحولات داخلية في المجتمعات. وهذا التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في المجتمع الغربي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان يصاحبه تغييرات في خصائص بعض الأنواع الأدبية، لأن الأدب والواقع وجهان لعملة واحدة، يرتبط أحدهما بالآخر بعلاقة جدلية تقوم على التأثر والتأثير"[2].

وفيما يخص الدراسات الأسلوبية، فإن ثمة علاقة قد تأسست بينها وبين موضوع الأنواع الأدبية، وقد تولدت هذه العلاقة نتيجة توسع مفهوم الأسلوب إلى الطريقة التي تميّز النوع. الأمر الذي أدى إلى الابتعاد عن القراءة التي تقف على مضمون العمل الأدبي فحسب، ولهذا، أخذت الدراسات، في أغلبها، تتجه إلى خصوصية العمل الأدبي، بوصفه عملاً مستقلاً أو في إطار جنس أعم. وفي هذا الصدد يحاول ب. لارتوماس P.Larathomas توضيح اهمية مفهوم النوع الأدبي في إطار علم الأسلوب، فيقول: "إن مفهوم النوع إذا كان أساسياً، فلأن كل نوع أدبي يقدم طريقة خاصة لاستعمال اللغة. لأن الكاتب وهو يختار نوعاً دون آخر فإنه يختار شكلاً، يبحث عن فعالية لأجل أن يؤثر نصه في السامع أو القارئ. ويضيف بأن الدراسة الأسلوبية الكاملة للأنواع الأدبية ستؤدي بنا إلى بلورة أو تحديد بعض طرقنا للتحليل. ومن ذلك أنها ستفرض علينا الا ندرس طريقة أسلوبية إلا داخل النوع الذي يحدد استعمالنا لها. كما أنها ستمكننا من مراجعة البلاغات

(1) يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع ، ص 21.

(2) مها حسن القصراوي: نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي- نظرية الرواية نموذجاً، بحث منشور ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24 تموز 2008، مجلد 2، جامعة اليرموك، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009، ص ص 730-731.

القديمة وخاصة في خلطها بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة [...]، بالإضافة إلى ذلك، فهذه الدراسة الأسلوبية للأنواع ستمكننا من تحديد أكثر دقة لمفهوم الاختيار، وستوضح بعض قضايا التركيب"[1].

وأما على صعيد الدراسات البنيوية، فقد رسّخت هذه الدراسات مفهوم النوع الأدبي، لاسيّما أن البنيوية، بوصفها منهجاً أو مذهباً فكرياً، تنظر إلى "الأدب" على أنه صيغة متفرعة عن صيغة أكبر، أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة (أي الكتابة كمؤسسة اجتماعية)، تحكمه قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماماً كما هي اللغة كنظام. إذ يصبح الأدب من هذا المنظور نوعاً من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموماً، وبدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاماً لغوياً، وتتحول أنواعه بدورها إلى ممارسة فعلية يهيئ لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النوعية والأدبية.

إن ما يحاوله البنيويون، هو تبني المنهج العلمي، الذي يبدأ بالتجربة الفردية للوصول إلى قوانين عامة، ليعاد بعد ذلك تطبيقها على الحالات الفردية المماثلة. فالبنيويون من خلال تطبيق المنهج العلمي هذا، يسعون عن طريق تحليل البنى الصغيرة داخل نص ما إلى بنى تحكم علاقات النص، ومن ثم إلى بنى كلية يمكن تطبيقها على نصوص أخرى. ولهذا، فإن "ما يريد البنيويون تحقيقه صراحة ودون مواربة هو التقنين للإبداع، فالحديث عن البنى الصغرى والبنى الكبرى والأنساق العامة [...] كل هذا يعني محاولة تحقيق تقنين للإبداع. [والسؤال الذي يبرز هنا]، لو افترضنا أن الناقد البنيوي نجح إلى درجة ما في الوصول إلى قوانين عامة تحكم النشاط الإبداعي في الشعر أو المسرحية أو الرواية مثلاً، فماذا يكون مصير نص جديد لا يلتزم بهذه القوانين ويخرج عليها؟[...] ومهما بلغ نجاح النقد والنقاد في التقنين للإبداع انطلاقاً من ملاحظة النصوص الفردية المبدعة ثم استنباط القواعد منها، والانتقال بعد ذلك إلى التقنيات العامة، فسوف يظل ذلك التقنين معرضاً للانهيار الكامل حينما يجيء إلى الوجود نص إبداعي جديد، يخرج على تلك القوانين، ويفرض قوانينه هو، وعندها سوف

(1) يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 11.

يضطر النقد من جديد لمحاولة التقنين، وهكذا إلى مالا نهاية. وهذا يؤكد عبث الجهد الذي يبذله البنيويون في محاولاتهم الأخيرة"[1].

إن فلسفة الآراء النقدية المتداولة في فكر الحداثة وما بعد الحداثة، فيما يخص نظرية الأنواع الأدبية، إنما تقوم على الخلخلة، والتفكيك، والتدمير، والفوضى، وهي صورة مناقضة للآراء النقدية المتداولة في الماضي، حيث التشدد الصارم في الوحدة والانسجام والنقاء.

وفي هذا السياق، تجدر الإشارة إلى أن رولان بارت، وفي أثناء محاولته التفريق بين النص والأثر الأدبي، كان يهدف إلى خلخلة الأنواع الأدبية من خلال ممارسة الكتابة. وقد غدت الكتابة عند بارت، "تعني "أدباً نموذجياً" تتم فيه "خلخلة الذات الفاعلة" بل "تقويضها وتشتيتها في ذات الصفحة". والكتابة بهذا المعنى مختلفة عن معناها كما هو محدد في "درجة الصفر". فهي هناك- كما يقرر بارت نفسه- "موضوعة سوسيولوجية" يختار من خلالها الكاتب موقعه الأيديولوجي. فكانت هناك كتابة ماركسية وأخرى ستالينية، وأخرى شيوعية فرنسية الخ..."[2]. غير أن الكتابة، في معناها الجديد، لدى بارت، لم تعد وسيلة، بل غاية، لأن الكتابة، كما يراها، هزة في اللغة وتشتيت للكاتب: "والكتابة لا تتوخى شيئاً من ورائها، فعل الكتابة لازم وليس متعدياً، على الأقل بالمعنى الذي نستخدمه نحن. لأن الكتابة عندنا خلخلة. والخلخلة لا تتعدى ذاتها. وإن أبسط صورة عن الخلخلة هي العملية الجنسية التي لا تنجب. بهذا المعنى لا تتعدى الكتابة نفسها، إنها لا تنجب ولا تولد منتوجاً. الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة"[3]. ولأن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي. ولا تنتج سوى النصوص. والنص لا يصنف. وحضوره يلغي الأنواع الأدبية، "بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البورجوازي للكلمة. هذا ما

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة "عالم المعرفة" ع 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418، إبريل/ نيسان، 1998، ص 51.

(2) يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص 34.

(3) رولان بارت: في الأدب، ضمن درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993، ص50.

أدعوه نصاً، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية"[1].

ويذهب بارت إلى أن حضور النص، كما نظّر له، يلغي حدود الأنواع الأدبية، وذلك لأن النص لديه ما زال يبحث عن ذاته، وهذا يعني أن النص لا يوجد له مفهوم مستقر، إذ يقول: "لا أعتقد أن بإمكاننا حالياً تحديد كلمة نص، إذ إننا سرعان ما نجد أنفسنا عرضة للنقد الفلسفي للتعريف. كل ما في إمكاننا الآن أن نعمل على التقريب المجازي لمفهوم النص، أعني أن نجرد ونفحص ونحصي الاستعارات التي تحوم حوله"[2].

واللافت، هنا، أن بارت، في أغلب دراساته للنص الأدبي، لم يكن ليتمكن من إلغاء/ تغييب فكرة النوع الأدبي. ويستدل على ذلك في حديثه عن "التراجيديا"، وعن كون الأزمة التي أصابتها ترجع إلى الاجترار والتقليد. والشيء ذاته فيما يخص "الرواية" و"الشعر". وهو كذلك يشير إلى أن "الرواية الجديدة" لم تكن لتهز اللغة هزاً حقيقياً، واقتصرت على إدخال تغيير على بعض تقنيات الوصف والتعبير مطفّفة من المفاهيم السيكولوجية للشخصيات. بالإضافة إلى هذا، فإنه كان يمثّل على "موت المؤلف" بـ"الرواية" التي لا يظهر فيها المؤلف إلا كـ"مدعو" في شخصية من شخصياتها[3]. وهذا يعني أن بارت لم يتمكن من تغييب المفاهيم النوعية سواء، أكانت مصطلحات "تراجيديا" و"الرواية" أو تقنيات من مثل "سرد" و"شخصيات" وغيرها.

وأما التفكيكيّة، بوصفها واحدة من أبرز المشاريع النقدية التي أفرزتها الحداثة وما بعدها، فإن ما تسعى إليه هو تفكيك النصوص وتفريغها من مضامينها، حيث ينادي أصحابها بموت المؤلف، وغياب المعنى/ النص، وتمييع الدلالة، فلا يبقى سوى القارئ الذي يحق له أن يعيد إنتاج النص وفق ما تتشكل لديه من دلالات.

---

(1) بارت: في الأدب، ضمن درس السيميولوجيا ، ص 48.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص50

وقد ساعدت استراتيجية التفكيك هذه، على خلق حالة من الفوضى الشاملة، لاسيّما أن التفكيك، في جوهره، يقوم على رفض المشاريع النقدية التي سبقته، من خلال تدمير الموروث وخلخلته. إذ إن التفكيكيّة المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل، تخرب Subverts كل شيء في التقاليد تقريباً، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية"[1].

وإذا كان الحداثيون يطالبون بتقويض الأنواع الأدبية وتجاوز حدودها أو التعالي على الفروق بين هذه الأنواع، فإن الدمج والمزج والخلخلة مصطلحات انبثق عنها مصطلح "جامع النص" أو "التعالي النصي" وفق ما اصطلح عليها جيرار جنيت، وهي تعني "كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[2]. وقد وضع جنيت ضمن هذا التعالي "علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها. وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها. ولنصطلح على المجموع، حسبما يحتّمه الموقف "جامع النص" و"الجامع النصي" أو "جامع النسيج"[3].

ونحن إذ نعرض بعضاً من التصورات والآراء التي اشتغل عليها الدرس النقدي حول إشكالية "تداخل الأنواع الأدبية"، في أبرز المشروعات الفكرية والنقدية، يبقى أن نشير إلى أن الجدل المثار حول حدود الأنواع الأدبية وقواعدها، ظل مستمراً بين هؤلاء النقاد والدارسين، وهم في ذلك بين مشكك في جدواها، وبين منافح عن ضرورتها. "فكروتشه لا يرى كبير نفع للقواعد التي ترسم حدود (النوع الجنس)، بل يرى فيها تشويشاً لنقاد الفن ومؤرخيه يمنعهم من تقدير القيمة الجمالية للأثر الفني لحساب انشغالهم بالبحث عن مدى التزام الأثر بالقواعد المفترضة للنوع أو الجنس الذي ينتمي إليه. ولذلك رأى أن لكل أثر فني

---

(1) حمودة: المرايا المحدبة، ص ص 291 -292.

(2) يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 96.

(3) جنيت: مدخل لجامع النص، ص 91.

حقاً يخرق قانون نوع مُقرر. وفي مقابل ذلك، يرى هانس ياوس أنه "لا يمكن أن نتصور أثراً أدبياً يوجد داخل ضرب من الفراغ الإخباري، ولا يرتهن إلى وضعية مخصوصة للفهم". ويرى "جان ميشيل كالوفي" في كلام ياوس السابق رؤية ثاقبة تثبت أننا "لا نستطيع أن نتصور عملاً دون أن نموضعه بالنسبة إلى مجموعة من الثوابت"(1).

وعلى الرغم من هذا الجدل القائم حول نظرية الأنواع الأدبية، إلا أنها أصبحت تعد، في الآونة الأخيرة، نظرية وصفية فحسب. وذلك لأنها لا تحدد عدد الأنواع الممكنة، وهي كذلك، لا تلزم الكتّاب بقواعد محددة وصارمة. بل أصبح من الممكن مزج الأنواع الأدبية الراسخة، وإنتاج نوع جديد. وترى من الممكن إنتاج الأنواع على نحو من التعدد والتنوع والغنى والشمول. فنظرية الأنواع الأدبية، بعد أن كانت تؤكد ضرورة إقامة الحدود الصارمة بين نوع وآخر، أصبحت النظرية الآن تبحث عن السمات المشتركة في كل نوع على حدة، ومن ثم إظهار السمات الأدبية المشتركة بين هذه الأنواع.

وبالعودة إلى الإشكالية المركّبة في بعدها الآخر، كما عرضنا لها في بداية الحديث، والتي تتأسس على العلاقة المُلبسة بين كتابة السيرة الذاتية والرواية، فإنّ هذه العلاقة تظل أكثر التباساً عند أكثر النقاد والإنشائيين الذين حاولوا إقامة أو استنباط الحدود الفاصلة بين هذين النوعين من الكتابة السردية، وكذلك الأنواع السردية القريبة منهما. ومن هنا، فإن كثيراً ما ينظر إلى الرواية على أنها، في وجه من وجوهها، جنس سير ذاتي. وليس هذا فحسب، بل إن كثيراً من الإنشائيين لا يفتأون يصرّحون بأن القصّ السير ذاتي يمكن له أن ينسج على منوال القصّ الروائي ويظهر بمظهره، حتى إن المتلقي ليعجز، في بعض الأحيان، عن التمييز بينهما إن لم يعتمد على مقاييس خارجية، كأن يعتمد على أية اعترافات أو إلماحات أو إشارات إجناسيّة يدلي بها الكاتب في أيّ مناسبة كانت، تشير أو تلمّح أو تعترف

(1) لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، بحث منشور ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24 تموز 2008، مجلد 2، جامعة اليرموك، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009، ص156.

بمرجعية هذا النوع من الكتابة، وبالتالي تصبح هذه الإشارة أو الإلماحة الإجناسيّة ملزمة له وموجهة لسياسته القرائية النوعية.

وفي ضوء تناول هذه الإشكالية، تجدر الإشارة إلى أن ثمة علاقة بين سيرة حياة الكاتب (السيرة-الحكاية)، والرواية كفن أدبي. وقد أخذت هذه العلاقة تتزايد من خلال حركة السرد القصصي العربي؛ إذ يمكن رصد هذه العلاقة منذ المحاولات الرائدة في القص العربي الحديث وحتى اللحظة الراهنة. وليس أدلّ على ذلك، من أن الرّوّاد من الكتّاب المصريين قد وظّفوا سيرة حياتهم الذاتية ليكتبوا منها رواياتهم الأولى. و من بين هؤلاء الكتّاب طه حسين في كتابه "الأيام"، وهيكل في رواية "زينب"، والعقاد في رواية "سارة"، وتوفيق الحكيم في روايتي "عصفور من الشرق"و "يوميات نائب في الأرياف"[1].

ولعل من أبرز القضايا التي واجهها النقاد، عند تلقيهم لهذا النوع من الخطابات السردية التي تقوم على تداخل نوعين من السرد: السرد الروائي، والسرد السير- ذاتي، هي قضية التجنيس؛ إذ وقع النقاد آنذاك في حيرة نقدية حول تجنيس "الأيام" لطه حسين، بين الرواية و السيرة الذاتية. وليس أدلّ على هذه الحيرة مما يورده الناقد عبد المحسن طه بدر عند وصفه لكتاب "الأيام" إذ يقول: "في كتاب "الأيام" للدكتور طه حسين يلتقي الباحث من الناحية الفنية بأولى المحاولات، التي تقرّب بين الترجمة الذاتية وبين الفن الروائي. والواقع أن الباحث في الرواية يجد صعوبة شديدة وهو يواجه كتاب الأيام، وذلك لسببين: الأول منهما هو أن مؤلف الكتاب لم يقدمه إلينا على أنه رواية، والباحث يشعر والحالة هذه أنه يظلم الكتاب وصاحبه، لو اكتفى بأن يطبق مقاييس الرواية الفنية على الكتاب، ثم نفض يده بعد ذلك من الأمر كله. أما الصعوبة الأخرى التي يواجهها الباحث، وهو يتعرض بالدراسة لكتاب الأيام، فتتمثل في الحيرة التي تواجهه وهو يحاول تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه كتاب "الأيام". فهو لا يستطيع أن ينظر إليه على ضوء المفهوم الذي يوحي به عنوانه، فيعتبره مجرد سجل لبعض الأحداث البارزة والمؤثرة التي عاشها الكاتب "أيام" حياته، دون هدف أو رابط، وإلا

(1) انظر للمزيد حول المحاولات الرائدة في كتابة الرواية، الفصل الثالث (رواية الترجمة الذاتية ضمن كتاب: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1937) لعبد المحسن طه بدر، دار المعارف، ط5، 1976، ص ص 283-402.

لأصبح الكتاب والحالة هذه أشبه بيوميات المؤرخين من أمثال 'الجبرتي'. كما يعترف المؤلف نفسه بأنه لا يقف موقف الحياد في كتابه، ولكنه يختار الأحداث التي يوردها في كتابه، ويخضع في اختياره لأهداف واعتبارات خاصة صرح ببعضها، وأمسك عن التصريح ببعضها الآخر'[1].

والسيرة الذاتية وفقاً لتعريفات النقاد لها، تبدو من أكثر الأنواع الأدبية مراوغة ومرونة، من حيث إنها نوع غير مستقر، وغير محدد بصورة نهائية، وأن مصطلحها لا يزال 'يكتنفه الغموض واللبس'[2]. ومن التعريفات التي جعلتها أكثر غموضاً نذكر منها:

- هي 'عمل أدبي، رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته، بشكل ضمني أو صريح'[3].
- وهي 'حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة'[4].
- وهي ' قصة حياة كيف أصبحت حياة ما كانته، وكيف أصبحت نفس ما هي عليه'[5].
- وهي 'سرد متواصل يكتبه شخص ما عن حياته الماضية'[6].

ومن النقاد من ذهب إلى أبعد من أن يصف السيرة الذاتية بالغموض والمراوغة، بل يشككون في وجود نوع السيرة الذاتية نفسه، وفي هذا الصدد تذهب سايدن سميث Sidnie Smith إلى القول: 'إنه لأمر حتمي وغريب أنه كلما ازداد حديث النقاد عن السيرة الذاتية أخذت تقاليدها النوعية في الغموض. حتى تعريفها نفسه يبدو الآن شيئاً عسيراً، لدرجة أن

(1) طه بدر: تطور الرواية العربية، ص ص 302، 303.

(2) فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص21.

(3) فابيرو: المعجم الكوني للأدب، 1876، نقلاً عن يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة، دراسة في ثلاثية حنا مينه، مجلة 'فصول' م 15، ع 4، 1997، ص 13.

(4) لوجون، السيرة الذاتية، ص 22.

(5) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص 97.

(6) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي) مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 36.

البعض الآن يتساءل ما إذا كان نوع السيرة الذاتية له وجود على الإطلاق. السيرة الذاتية كما يقول "جيمس أولني" ليست إلا صيغة من صيغ الأدب، تماماً كما أن الأدب صيغة من صيغ السيرة الذاتية، ولكنه ليس الصيغة الوحيدة الممكنة"[1].

وهناك ناقد آخر ينظر إلى كل نص له صفحة عنوان بصفته نوعاً من السيرة الذاتية، إذ يقول بول دومان Paul de Man، الناقد ما بعد الحداثي: "ومن الوجهة العملية، ومن الوجهة النظرية أيضاً، ليس من السهل تعريف السيرة الذاتية نوعاً أدبياً، فكل نص جديد يبدو بمثابة استثناء من القاعدة. السيرة الذاتية إذن ليست نوعاً أو صيغة، بل طريقة في القراءة أو الفهم تحدث بدرجة ما مع كل النصوص... كل كتاب له صفحة عنوان مقروءة هو- بصورة ما- نص سير ذاتي، ولكن يبدو أنه كما أكدنا أن كل النصوص هي نصوص سير ذاتية، يجب القول أيضاً أنه لا يوجد نص سير ذاتي ولا يمكن أن يوجد"[2].

وإذا كان هذا شأن السيرة الذاتية؛ فأما ما يخص الرواية، فقد بات حاضراً على صعيد النقد الأدبي، أنها من أوفر الفنون السردية احتواءً أو تداخلاً لمختلف الفنون السردية الأخرى، دون أن يلغي هذا الاحتواء/ التداخل تلك الوظيفة الإبداعية للشكل الروائي. ولعل هذه الميزة ترجع إلى البنائية السردية المتميزة للشكل الروائي، حيث يتوافر لهذه البنائية، من بين الأنواع الأدبية، مظاهر التعدد والاختلاف في آليات البناء، والتنوع التركيبي في البنى السردية، وكذلك تعدد التمظهرات السردية التي يتأسس عليها الخطاب الروائي من داخل النص، هذا بالإضافة إلى مرونة الشكل الروائي الذي يشكل عنصر الثبات الذي ضمن له البقاء والديمومة.

ولعل ارتباط الرواية بالواقع، وانفتاحها على مجالات الحياة المختلفة: العلمية والاجتماعية، والدينية، والسياسية، والاقتصادية وغيرها، فرض على الرواية تنوعاً في أشكالها وخطاباتها وموضوعاتها. فالرواية إذن، تسمح بأن تُدخل إلى كيانها جميع أنواع

(1) خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض "روايات البنات في مصر التسعينيات، مجلة: "نزوى" ع 36. (موقع على شبكة الإنترنت).

(2) المرجع نفسه.

الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج- أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ) نظرياً، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يَدْخُلَ إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له، في يوم ما، أن ألحَقَهُ كاتب أو آخر بالرواية. وتحتفظ تلك الأجناس، عادة، بمرونتها، واستقلالها، وأصالتها اللسانية والأسلوبية. أكثر من ذلك، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بنّاءً جد هام داخل الروايات، بل إنها أحياناً، تحدد بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي. تلك الأجناس هي الاعتراف، والمذكرات الخاصة ومحكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل... الخ. إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية، بل هي أيضاً تحدد شكل الرواية برمتها (رواية- اعتراف، رواية-مذكرات، رواية- رسائل) وكل واحد من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع. كذلك، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس، تدقيقاً، على اعتبار أنها أشكال مشيّدة من الواقع. إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير لدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع، ومُتطلّبة لتشييد أولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى، ما دامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيداً تأليفياً، من الدرجة الثانية، لتلك الأجناس التعبيرية"[1].

لا تزال الإشكالية المحورية، التي تبرز أمامنا في هذا الجانب من الدراسة، تحظى باهتمام النقد والنقاد حتى هذه اللحظة، وهي محاولة تجنيس هذا النوع من الكتابة الذي يمزج بين الرواية والسيرة الذاتية لينتج كتابة نوعية/ تجنيسيّة ثالثة، هي ما تعرف بـ"رواية السيرة الذاتية"، وهي "تلك الروايات السيريّة التي تشعرك كمتلق بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة، وإنما بشروط الكتابة الشكلية الروائية، بمعنى أن يكون شكل الرواية جسراً للتمويه أثناء الكشف عن الذات، دون أن يكون هذا الكشف مباشراً، على الطريقة التي استنها طه حسين في كتابه "الأيام" مثلاً"[2].

---

(1) باختين: الخطاب الروائي، ص ص 88-89.

(2) حسين مناصرة: السيرة الروائية، (موقع على شبكة الانترنت)، manasrah.maktooblog.com.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن مصطلح "رواية السيرة الذاتية" المتولّدة عن المزج بين الرواية والسيرة الذاتية، لا يزال يشوبه خلط كبير بينه وبين مصطلحات منبثقة هي الأخرى عن المزج بين الرواية من جهة والسيرة الذاتية من جهة أخرى، وأبرز هذه المصطلحات "السيرة الذاتية الروائية". وقد أورد جورج ماي المصطلحين كليهما، وذلك لكي يميز بين لونين من النصوص الواقعة في المنطقة الوسطى نفسها، الممتدة بين نوع الرواية ونوع السيرة الذاتية، أحدهما أقرب إلى منطقة السيرة، واسمه "السيرة الذاتية الروائية" والآخر أقرب إلى منطقة الرواية واسمه "رواية السيرة الذاتية"، وقد فرق بين المصطلحين إذ يقول: "أما الرقعة الخامسة ذات اللون الأصفر فيمكن أن نسميها بالسيرة الذاتية الروائية، وهي خلافاً للرواية السير ذاتية لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شابها لا محالة قسط من الخيال كبير"[1].

وقد أشار فيليب لوجون إلى إشكالية مصطلح "رواية السيرة الذاتية" من خلال ملاحظاته حول التطابق والتشابه والتعارض بين رواية السيرة الذاتية والسيرة إذ يقول: "لقد دفعتني ملاحظاتي حول التطابق إلى تمييز رواية السيرة الذاتية عن السيرة الذاتية بالخصوص، أما بالنسبة للتشابه، فإن ما سيكون من الواجب تحديده هو التعارض مع السيرة. زد على ذلك أن مصدر الخطأ، في كلتا الحالتين، هو المصطلح: فمصطلح "رواية السيرة الذاتية" قريب جداً من مصطلح "السيرة الذاتية" وهذا الأخير قريب جداً من كلمة "السيرة" مما يسمح بالخلط"[2].

وعلى صعيد النقد العربي فقد تباين النقاد في استخدامهم لمصطلح "رواية السيرة الذاتية"، فمنهم من ذهب إلى استخدام مصطلح "السيرة الذاتية الروائية" للدلالة على النصوص ذاتها. ومن هؤلاء النقاد، نذكر يمنى العيد التي استخدمت المصطلح الأخير في دراستها لثلاثية حنا مينه (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف)[3]، وكذلك يذهب عبد الله إبراهيم إلى

(1) جورج ماي: السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1992 ، ص ص 201-202.

(2) لوجون: السيرة الذاتية، ص 52.

(3) انظر: يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنا مينا، مجلة "فصول"، م15، ع4، 1997.

استخدام مصطلح "السيرة الروائية"[1] في مقارباته لبعض من النصوص الروائية العربية من مثل "الخبز الحافي"، و"الشطار" لمحمد شكري، و"بيضة النعامة" لرؤوف مسعد، و"بقايا صور" لحنا مينه، و"أصداء السيرة الذاتية" لنجيب محفوظ، و"خلسات الكرى" لجمال الغيطاني، و"خطوط الطول.. خطوط العرض" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، و"الحب في المنفى" لبهاء طاهر. أما الناقد خيري دومة فيستخدم مصطلح "رواية السيرة الذاتية"[2] عند قراءته لبعض من الأعمال الروائية التي تقع بين الرواية والسيرة الذاتية.

وعلى الرغم من أن هناك تبايناً لدى النقاد في استخدام مصطلح "رواية السيرة الذاتية" أو مصطلح "السيرة الذاتية"، وهو تباين مشروع، لأن التباين في المنظور النقدي بين ناقد وآخر في مقاربة أي خطاب سردي مركب/ مهجن سواء أكان رواية أم سيرة ذاتية أم رواية سيرة ذاتية أم سيرة روائية، يبقى ممكناً ومتاحاً ما دام مبرراً ومنطقياً ويسير وفق منهجية واضحة ومحددة. وهو أمر تفتقد إليه أغلب الدراسات التي تقدم على مقاربة مثل هذه السرديات، إلا أنني أميل في هذا الجانب من الدراسة إلى استخدام مصطلح "رواية السيرة الذاتية" في مقاربة اثنتين من سرديات الرواية السير ذاتية هما: ثلاثية حنا مينه (بقايا صور، والمستنقع، والقطاف)، وثلاثية محمد شكري (الخبز الحافي، والشطار، ووجوه). ولعل ما دفعني إلى استخدام مصطلح "رواية السيرة الذاتية" دون سواه في مقاربة هذين العملين، أو ما يماثلهما من الأعمال الأدبية التي تندرج تحت هذا النوع من الكتابة، هو أن رواية السيرة الذاتية، ومن منظور نقدي، تعد جنساً أدبياً مركباً، وليس المقصود بالمركب هنا، أن رواية السيرة الذاتية تجمع بين جنس أدبي هو الرواية وجنس آخر هو السيرة الذاتية، وإنما يقصد بالمركب هو أن رواية السيرة الذاتية تجمع بين نوع/ جنس الرواية من جهة، وعنصر تقني هو العنصر السير ذاتي من جهة أخرى. وثمة فرق واضح بين جنس السيرة الذاتية والعنصر السير ذاتي، فالسيرة الذاتية استوت جنساً أدبياً بعد أن تكوّن شكلها الأدبي، واستقرت

(1) انظر: عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية- إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة "نزوى"، عُمان، ع41، إبريل، 1998.

(2) انظر: خيري دومة: رواية السيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض "روايات البنات" في مصر التسعينيات، مجلة "نزوى" ع 36. موقع على شبكة (الإنترنت).

تقاليدها الفنية المحددة، وأضحى لها عمرها الأدبي الذي لا يتجاوز عمر الرواية. أما العنصر السير ذاتي؛ فهو، هنا، صيغة أدبية أو تقنية فنية لها ككل الصيغ الأدبية والتقنيات الفنية حدود مرنة وتقاليد غير محددة، وزمن ممتد ليشمل تاريخ الفن الأدبي كله. ومن هنا، يأتي تحديد العنصر/ الصيغة السير ذاتية وفقاً للنوع الأدبي الذي يلحق به أو يتبعه، فينتج لدينا مصطلحات من مثل: القصيدة السير ذاتية، والقصة السير ذاتية، والرواية السيرة الذاتية التي نحن بصدد تناولها هنا.

وقد أشار فاولر Fowler في دراسة له بعنوان "أنواع الأدب: دراسة في صيغ الأدب وأنواعه" إلى الخلط الهائل الذي تعاني منه المصطلحات في دراسة النوع الأدبي، بسبب الطبيعة المراوغة لهذه المصطلحات الصيغية ومن هنا، يذهب إلى القول: "إذ يمكنها [المصطلحات الصيغية] أن تلحق بكل شيء وبكل نوع في كل مكان وزمان بينما نعاملها نحن وكأن لها وجوداً تاريخياً وجغرافياً محدداً، شأنها في ذلك شأن الأنواع الأدبية المعروفة والمحددة بتاريخ معين"[1].

ووفقاً لمقولة فاولر، يمكن القول: إن عملية تحديد الشكل لأي نص أدبي، إنما ترتهن إلى النوع/ الجنس الذي ينتمي إليه، لا إلى الصيغة أو التقنية أو الأسلوب الفني الذي يصاغ من خلاله. وذلك لأن النوع/ الجنس الأدبي له تقاليد وحدود تتمثل في شكل خارجي محدد وواضح. ولذا، فإن من الصعوبة بمكان أن نقع على عمل أدبي يجمع بين شكلين خارجيين لكل منهما حدوده وتقاليده الراسخة والواضحة في آن واحد، وإن وُجدت مثل تلك النصوص فهي تعُد حالات استثنائية. وتأسيساً على ما سبق، يمكن القول بأن رواية السيرة الذاتية تعد نوعاً أدبياً يجمع بين نوع الرواية وصيغة السيرة الذاتية بوصفها هنا، تقنية أسلوبية أو فنية، ولكنها تبقى في نهاية الأمر رواية، لأن الرواية هي ما تحدد شكله الخارجي.

ونحن نستدل على أن رواية السيرة الذاتية هي، من الناحية التجنيسيّة، نوع من أنواع الرواية أو جنس من أجناسها، إنما نستند في ذلك، إلى باختين في تنظيره للخطاب الروائي؛ إذ استخرج من خلال دراسته "خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية"، فيما اصطلح عليه، "مغايرات

(1) دومة: رواية السيرة الذاتية، مجلة "نزوى" موقع على شبكة الإنترنت.

الرواية[1] وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مميزة لها، وقد وصلت هذه المغايرات سبعة عشر مغايراً ذكر من بينها: رواية الاعترافات، ورواية السيرة، ورواية الشطار، ورواية السيرة الذاتية، هذا بالإضافة إلى غيرها من المغايرات الروائية، من مثل: الرواية السفسطائية، ورواية الفروسية، والرواية الباروكية، والرواية الرعوية، ..الخ[2].

ومهما يكن من أمر، تظل مسألة التجنيس من مهام النقاد والدارسين في نهاية الأمر، ولاسيّما عندما يتعرضون إلى مثل هذه الخطابات السردية المركّبة. وحتى لا يقع الناقد فيما يشبه الحيرة التي واجهها النقاد العرب عند تلقيهم للمحاولات الرائدة في القص العربي، يجد نفسه أمام اتجاهين: إمّا المرونة في تحديد شكل هذه النصوص، فيعدها نصوصاً تتوزّع بين جنسين هما: رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية، وذلك انطلاقاً من أن هذه النصوص، لم تحقق انقطاعاً عن كتابة الرواية، بل انبثقت في خضم تجربة الإبداع الروائي. وهي بخلاف ما يراه جورج ماي، الذي يرى أن كتابة السيرة الذاتية في أوروبا، هي، في أحيان كثيرة، تتويج لانقطاع عن كتابة الرواية، إذ يقول: "وما أكثر كتّاب عصرنا الذين ربما باشروا كتابة السيرة الذاتية بعد أن وضعوا حداً لكتابة الرواية. شأن "مالرو" و"سارتر" وسيمون دي بوفوار" و"جوليان فرين"[3]. وأما الاتجاه الآخر، فهو اعتماد المنهج النقدي الصارم في تحديد شكل هذه السرديات، والتي تتعامل مع سيرة شخص ما على أنها (نوع/ جنس) أدبي له حدوده وتقاليده المحددة والواضحة. ووفقاً لهذا التصور يذهب جورج ماي إلى وضع سلّم للأجناس السردية الحديثة رقعتها العليا الرواية ورقعتها الدنيا السيرة الذاتية، وبين الرقعتين تتوزع الروايات الشخصية التي تقوم على شخصية رئيسة هي صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، ثم تأتي الرواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، ثم السيرة الذاتية الروائية، وهي خلافاً

(1) يدل مصطلح (مغاير) Variante على النوع المميّز داخل الجنس التعبيري الأساسي. من ذلك، بالنسبة للرواية، مغايرات: رواية المشكلات، الرواية التاريخية، الرواية النفسية.. كل واحدة هي مغاير متفرع عن الرواية- الجنس. باختين: الخطاب الروائي، ص 30.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 19.

(3) جورج ماي: السيرة الذاتية، ص 207.

للرواية السيرة الذاتية، لا تنتسب إلى الرواية، وإنما تنتسب إلى السيرة الذاتية وإن شابها لا محالة قسط من الخيال[1].

ثانياً: بين رواية السيرة الذاتية والسيرة الذاتية

يذهب النقاد، فيما انتهت إليه دراساتهم، إلى أن القصّ الروائي يُعدُّ نموذجاً للقص السير ذاتي ووريثاً له. ولعل تعليل هذه الظاهرة لا يرجع أساساً إلى أن السيرة قد استوت جنساً أدبياً مستقلاً في زمن متأخر نسبياً، فهناك أجناس أخرى أقدم من الرواية بكثير، ولم يكن لها مع ذلك دور مثلها في تكوين السيرة الذاتية. ذلك أن أهم سبب في قيام علاقة مميزة بين الرواية والسيرة الذاتية إنما يتمثل بداهة في أن السيرة الذاتية قد جعلت لنفسها هدفاً مماثلاً لهدف فصيلة كاملة من الروايات، وهو أن تقص علينا حياة شخص [...] حياة الكاتب الخاصة أو حياة شخصية تاريخية"[2]. ولعل هذه العلاقة التي يتشابه بها هذان النوعان السرديان، هي ما دفعت جورج ماي إلى القول: "بأن القص السير ذاتي يمكن له أن ينسج على منوال القص الروائي ويظهر بمظهره، حتى إن المرء ليعجز عن التمييز بينهما إن لم يعتمد على مقاييس خارجيّة"[3].

تستند رواية السيرة الذاتية في بنائها الروائي على السيرة الذاتية للروائي، إذ تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتماداً شبه كلّي على واقعة سير ذاتية واقعيّة، تكتسب صفتها الروائية- المتخيّلة بدخولها في فضاء المتخيّل السردي على النحو الذي يدفع صاحبها إلى وضع كلمة "رواية" على غلاف الكتاب في إشارة أجناسيّة ملزمة للقارئ وموجِّهة لسياسيته القرائيّة النوعيّة. وغالباً ما تخضع الرواية السير ذاتية لبناء سردي يماثل البناء السير ذاتي، خاصة في التسلسل الحدثي السير ذاتي وعلاقته بالأزمنة والأمكنة، والشخصيات

(1) انظر: ماي: السيرة الذاتية، ص ص 199-203.

(2) ماي: السيرة الذاتية، ص 189.

(3) المرجع نفسه، ص 190.

الداعمة لموقف الذات عبر جسر المتخيّل، لذا فإن رواية السيرة الذاتية تنوّع ما أمكنها ذلك في توظيف الطاقات التقنية بآلياتها المتعددة للرواية والسيرة الذاتية معاً.

وقد تطرّق ماي إلى أوجه الاختلاف بين الرواية والسيرة الذاتية، إذ يقول: "إن ما يميّز موقفنا عند قراءة سيرة ذاتية عن موقفنا عند قراءة رواية ليس كون الأولى حقيقيّة والثانية خياليّة، وإنما كون الأولى تظهر لنا في لبوس الحقيقة والثانية في لبوس الخيال"[1]. ويحيلنا ماي، في هذا الصدد، إلى فيليب لوجون في حديثه عن الميثاق في السيرة الذاتية، وهو الصلة التي تربط السيرة الذاتية بقارئها، ميثاق الصدق، وقد عدّه "لوجون" عنصراً ضرورياً لتعريف السيرة الذاتية تعريفاً صائباً، فهو عنده عنصر لا يقل أهمية في تعريفها عن سائر العناصر المستندة إلى الخصائص الداخلية في النصوص السير ذاتية. ومن هنا، فهو يعرّف السيرة الذاتية بقوله: "إنها صيغة قراءة بمقدار ما هي نمط كتابة. إنها أثر تعاقدي متغير تاريخيّاً"[2].

إن الميثاق السير ذاتي يوجب جزم كاتب السيرة الذاتية بصدقه وبعزمه على قول الحقيقة، وإن كان هذا الأمر من المتعذر تحقيقه. وفي المقابل فإن رواية السيرة الذاتية تتضمن خللاً في هذا الميثاق. وفي هذا الصدد، يفرق لوجون بين خاصيتين فنيتين مهمتين، هما: (التطابق)[3] المتحقق في ميثاق أو عقد السيرة الذاتية، و(التشابه أو التماثل)[4] المتفاوت الدرجة في رواية السيرة، ففي الوقت الذي تجعل فيه المطابقة التساوي ممكناً بين المؤلف والسارد والكائن السيري، فإن المشابهة في العمل الروائي السير ذاتي تمنع الإحالة إلى سارد

---

(1) ماي: السيرة الذاتية ، ص 192.

(2) لوجون: السيرة الذاتية، ص64.

(3) يعرف لوجون التطابق المتحقق في ميثاق أو عقد السيرة الذاتية على أنه "فعل مدرك بشكل مباشر- مقبول أو مرفوض على مستوى التلفظ [...] ويتحدد التطابق من ثلاثة مصطلحات: المؤلف، السارد، والشخصية. فالسارد والشخصية هما الصورتان اللتان تحيل إليهما، داخل النص، ذات التلفظ، وذات الملفوظ، والمؤلف، الممثل في حاشية النص عن طريق اسمه، وهو إذن المرجع الذي تحيل إليه انطلاقاً من ميثاق السيرة الذاتية، ذات التلفظ". لوجون: السيرة الذاتية، ص ص 51-52.

(4) ويعرف لوجون (التشابه أو التماثل) المتفاوت الدرجة في رواية السيرة الذاتية بقوله: "فما أن يتعلق الأمر بالمشابهة حتى يغدو ضرورياً إقحام مصطلح تماثلي من جهة الملفوظ، مرجع خارج- نصي يمكن أن نسميه بالمثال المحتذى، أو بطريقة أفضل النموذج". لوجون: السيرة الذاتية، ص 52.

سيري أو كائن يروي قصة حياته لسببن مهمين، الأول: الفضاء التخييلي في العمل الروائي الذي يباعد المطابقة المفترضة في السيرة الذاتية، ويصنع على مستوى التلقي عالماً متخيلا تبتعد فيه (الذات) الساردة عن ماضيها الذي يرغب المتلقي في معرفته. وأما السبب الثاني، فهو (المثال أو النموذج) الذي تحيل إليه الرواية، والذي يأخذ شكلاً تعميمياً يباعد بين خصوصية الذات والشخصية الروائية الساردة.

ويرى لوجون أن التطابق في السيرة الذاتية بين المؤلف والسارد والشخصية، إما أن يتحقق بصورة ضمنية من خلال التصريح الواضح بأنّ النص هو سيرة ذاتية، أو أن يتقدم السارد بجملة من الالتزامات للقارئ، وذلك بالتصرف مثل المؤلف، دون أن يترك تأكيده أي شك في أنه يحيل على المؤلف القائم على الغلاف، وإما بصورة جليّة من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين السارد والشخصية. ويتحقق التطابق عن طريق إحدى هاتين الطريقتين على الأقل، وفي الغالب يتحقق عن طريقهما معاً. وفي مقابل "ميثاق السيرة الذاتية" يكون هناك "الميثاق الروائي"، وهو الميثاق الذي يوجه مسار القارئ في قراءته النوعية، على أن هذا النص رواية. ويقدم لوجون، هنا، مظهرين لهذا الميثاق، أولهما: إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، والثاني: تصريح بالتخييل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال العنوان الفرعي "رواية"[1].

وعلى الرغم من الاختلاف البيّن بين الميثاقين؛ ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية، فإنه "لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، من ناحية عامة يصح الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثماً، هناك في كل أثر أدبي سردي درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تم الأمر على مستوى الرؤية والمنظور، أو تمّ على مستوى الصيغة والأسلوب،

(1) انظر: لوجون: السيرة الذاتية، ص ص 39- 40.

أو تم على مستوى مكونات المتن السردي، ولكن من المفيد التقيّد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض"[1].

ثالثاً: الخطاب السردي والوظيفة المزدوجة في رواية السيرة الذاتية

يتناول هذا الجانب اثنتين من سرديات "رواية السيرة الذاتية" في الأدب العربي الحديث، إذ يأتي اختيار هذين النصين، من بين مدوّنة رواية السيرة الذاتية، مقصوداً لما لهما من حضور بارز ولافت في الخطاب النقدي حتى هذه اللحظة. وهما:

1. ثلاثية "حنا مينه" الروائية السير ذاتية: "بقايا صور" 1975م، و"المستنقع" 1977م، و"القطاف" 1986م.
2. وثلاثية "محمد شكري" الروائية السير ذاتية: "الخبز الحافي" 1982م، و"الشطار/"زمن الأخطاء" 1992م، و"وجوه" 2000م.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن الخطاب النقدي الذي تناول هذين النصين، كان قد عكس مفارقات واسعة بين المبدع والناقد أو بين الكاتب والقارئ المختص، ومن ذلك أن هؤلاء النقاد تباينوا في استعمال المصطلح النقدي المناسب لهذا النوع من السرديات، فهي تتوزع لديهم بين "الرواية" و"السيرة الذاتية" و"رواية السيرة الذاتية". وفيما يخص ثلاثية "مينه"، ثمة نقاد تلقوها نصاً روائياً، نذكر من بينهم الناقدة "نجاح العطار"، فقد قدمت لها بدراسة تحليلية دون أن تستعمل مصطلح السيرة الذاتية ولو مرة واحدة، بينما استعملت مصطلح رواية في غير مرة، وهي إذ ذاك ترى أن "بقايا صور" رواية تندرج ضمن المتن الروائي الذي ألّفه مينه، وتساهم في تفسير بعض دلالاته ولكنها لا تختلف بنائياً عنه، وفي هذا الصدد تقول: "اقرؤوا "بقايا صور". هنا، في هذه الرواية نقع على المعطيات الكافية لفهم مصادر تلك الحيوات، وعبرها نتلمس الأنسجة الأكثر دقة وتشعّباً في البنية الإنسانية، ومن خلالها نرصد النفس

---

(1) عبد الله إبراهيم: السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي، مجلة نزوى العمانية، ع 41، ابريل، 1998. موقع على شبكة الإنترنت).

البشرية في ضعفها وقوتها، يأسها وأملها، ترددها وإقدامها، ولكننا في المعطى الأخير لها، نلاقي ذلك النصر الإنساني على كل عوامل القهر اللاإنسانية..."[1].

وفي موضع آخر من دراستها، تؤكد العطار أن هذه الرواية تميّزت بطاقة إبداعيّة فائقة لم يلتزم فيها الكاتب بسرد الأحداث التي عاشها في هذه المرحلة من مراحل حياته، بل هي أحداث خيالية على حد قولها، إذ تقول:"هذا هو الهيكل العام لهذه الرواية التي تتخذ من التسجيل مادة ابتكار، وتتداخل تسجيليتها في ابتكاريتها، فلا تعرف وأنت تتوغل فيها أهي محض حقيقة أم إبداع خيال، لأنها في لحمتها العضوية، وفقت إلى مزج اللونين أو استخدامهما بمهارة"[2].

وهناك من النقاد من تلقى "ثلاثية مينه" نصاً سير ذاتياً يتطابق مع مراحل حياة الكاتب. ومن هؤلاء النقاد شمس الدين موسى إذ نجده يقول: "نرى أن الكاتب قد قدم في "المستنقع" شهادات واقعية من خلال التوثيق التاريخي لجزء مهم من حياته وحياة المنطقة التي شبَّ فيها من شمال سوريا، في عمل روائي يندرج في ذلك النوع المعروف بالسيرة الذاتية لحياة المؤلف"[3].

أما الناقد محيي الدين صبحي، فقد تلقى "المستنقع" نصاً يجمع بين الرواية والسيرة الذاتية[4]، وقد تجاوز الناقد محمد محمد أبو خضور هذه الإشكالية الاصطلاحية، ليؤكد أن "بقايا صور" و"المستنقع" "ليستا ترجمة ذاتية بحتة، وليستا تاريخاً لمرحلة، ولكنهما يتحدثان عن الذات، كما يتحدثان عن البيئة، ويتحدثان عن الخاص والعام في سياق واحد"[5].

وفيما يخص ثلاثية "شكري"، فإن الخطاب النقدي ظل مرتهناً إلى تلك المراوغة التي قصدها المبدع، وذلك من خلال تباين الميثاق الذي يعقده المبدع فيما بينه وبين المتلقي. فقد

---

(1) حنا مينه: بقايا صور (انظر المقدمة): نجاح العطار: جدلية الخوف والجرأة، دار الآداب، بيروت، ط7، 2002، ص 37.

(2) مينه: بقايا صور (المقدمة): العطار: جدلية الخوف والجرأة، ص 40.

(3) شمس الدين موسى: رواية المستنقع والسيرة الذاتية، مجلة "فصول" عدد 26، مجلد 2، 1982، ص 269.

(4) محيي الدين صبحي: مطارحات في فن القول "محاورات مع أدباء العصر" منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص187.

(5) محمد محمد أبو خضور: الحب والموت في ذاكرة طفل، مجلة "الفكر العربي" عدد 26، مارس 1982، ص 227.

أطلق "شكري" على الجزء الأول "الخبز الحافي" مصطلح "سيرة ذاتية روائية، وقد عمد إلى تحديد المرحلة الزمنية التي شهدت وقائع الكاتب الخاصة، والتي امتدت ما بين عامي 1935-1956. وفي هذا الصدد يذهب الناقد "صبري حافظ" في دراسته المضمنة في الجزء الثاني "الشطار" إلى وصف نص "الخبز الحافي" بأنه "سيرة ذاتية روائية، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية Autobiography بمعناها التقليدي المعروف، وعن الصورة الذاتية Auto portrait بنزعتها الانتقائية، وإن استخدم تقنياتهما معاً ليخلق سيرته الروائية Autobiography Fictional التي يلعب فيها السرد والتخييل دوراً أساسياً"[1]. وفي الجزء الثاني من الثلاثية "الشطار/ زمن الأخطاء"، يعود الكاتب إلى مراوغة المتلقي فيستبدل الميثاق "الروائي" بالميثاق "السير ذاتي" الذي سبق له أن حدده في الجزء الأول، إذ حملت صفحة الغلاف هذا الميثاق (زمن الأخطاء- رواية).

ولعل هذا التباين في تحديد الميثاق، هو ما دفع الناقد محمد برادة في مقدمته التي ضمها الناشر إلى "زمن الأخطاء"، إلى إنكار الصياغة الروائية لهذا الجزء، وفق ما اصطلح عليه "شكري" على أنه رواية، وفي هذا الصدد يقول برادة: "بعد قراءتي الأولى "زمن الأخطاء" لفت نظري ابتعادك من الصوغ الروائي لسيرتك، مثلما فعلت في الخبز الحافي، ولجوؤك إلى كتابة شذرية تحمل عناوين فرعية وتشكيل مجموعة من النوافذ والكوى نطلّ عبرها على مشاهد وأحداث، فضاءات، وحيوات تلتقطها عينا شخص يجهد في أن يلغي المسافة الزمنية الفاصلة بينه وبين ما عاشه ذات يوم"[2].

وفي الجزء الأخير "وجوه"[3] يعود الكاتب إلى التصريح بالميثاق السير ذاتي الروائي، وهو ذاته الميثاق الذي حدده في الجزء الأول. وقد أشار الناقد "كمال الرياحي" إلى اللبس الذي يكتنف ميثاق الجزء الأخير بقوله: "غير أن الكاتب يقدم هذا الميثاق السير ذاتي داخل فصل من فصول العمل السردي، وعادة الميثاق أن يكون خارج نص السيرة الذاتية، مثلما فعل

---

(1) محمد شكري: الشطار، صبري حافظ: (البنية النصية لسيرة التحرر من القهر)، دار الساق، بيروت، ط1، 1992، ص 225.

(2) محمد برادة: مقدمة رواية زمن الأخطاء: أخطاؤك التي تحبها، ط4، د. ن، 1999، ص ص 9- 10.

(3) محمد شكري: وجوه (سيرة ذاتية روائية)، ط1، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، 2000.

الكاتب في نصه الأول "الخبز الحافي" حين وضع الميثاق في نص منفرد تحت عنوان "كلمة" رغم أن الطبعة الفرنسية ليس فيها هذا الميثاق. وهذا الإرباك الأول الذي يفجّر الأسئلة الأولى حول المشكل الأجناسي للعمل الأدبي، خاصة أن غلاف الكتاب لا يحسم المسألة، ففي (الطبعة المغربية) [1]، وضعت عبارة "سيرة ذاتية روائية"، بينما وضعت عبارة "رواية" على غلاف (الطبعة اللبنانية)" [2].

ونخلص إلى القول: إن المفارقات والتباينات التي شهدها الخطاب النقدي في تحديد المصطلح النقدي، الذي يناسب مثل هذه السرديات المهجّنة، إنما ترجع إلى الإشكالية المعرفية الناتجة عن ذلك الالتقاء الذي يصل حد التّماس بين نوعي الرواية والسيرة الذاتية بوصفهما خطابين سرديين متشابهين من حيث الشكل الظاهري، ومختلفين من حيث الجوهر. فإذا ما امتزجا في نص واحد شكّلا كتابة نوعيّة ثالثة هي "رواية السيرة الذاتية".

رابعاً: الذاتي والموضوعي (الخاص والعام) في رواية السيرة الذاتية

إن ما يهمّنا في هذا الجانب، هو الكشف عن وظيفة مزدوجة يتأسس عليها الخطاب السردي في رواية السير الذاتية، وهي أن الخطاب في أحد مستوياته يحافظ على خصوصية حكاية السيرة الذاتية التي يرويها، وهو، في الوقت ذاته، يفتح هذه الحكاية على المستوى الموضوعي العام، وذلك من خلال انفتاح الذات الساردة على المستوى المجتمعي/ البيئي في إطاره العام. ونحن إذا ما عدنا إلى "السيرة الذاتية" بمفهومها التقليدي، فالأمر مختلف عنه في رواية السيرة الذاتية؛ إذ يذهب "لوجون" إلى تعريفها بقوله: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة" [3]. فالموضوع الذي تعالجه السيرة الذاتية وفقاً للمفهوم الآنف، هو

---

(1) صدرت الطبعة المغربية سنة 2000، على نفقة المؤلف الخاصة.(وهي التي اعتمدناها في دراستنا).

(2) كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكل، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2005، ص ص 20-21.

(3) لوجون: السيرة الذاتية، ص 22.

حياة فردية خاصة، وتاريخ تكوّن هذه الشخصية بصفة خاصة، أي الجانب الذاتي دون العام، كما هو في رواية السيرة الذاتية. وقد لاحظنا أن الخطاب السردي في ثلاثيتي "شكري" و"مينه"، ينفتح، في أحد مستويات القراءة النصية لهاتين المدونتين السرديتين، على بنية سردية تزاوج بين الخطاب الذاتي/ الخاص والخطاب الموضوعي/ العام. ولعل هذه الثنائية البنائية هي ما يميّز خطابهما (الروائي- السير ذاتي). وهو ما ننوي الكشف عنه في هذا الجانب.

أ- ثلاثية شكري: (الخبز الحافي، والشطار/ زمن الأخطاء، ووجوه)

وفيما يخص ثلاثية "شكري"، فإن المؤلف يعلن للمتلقي ميثاق (السير ذاتي الروائي) في جزأين هما: الجزء الأول من الثلاثية وهو "الخبز الحافي"، والجزء الثالث "وجوه"، في حين يكتفي بالميثاق الروائي وحسب في الجزء الثاني "الشطار/ زمن الأخطاء". غير أن المتلقي يعثر على ما يشبه الميثاق الضمني، فقد جاء في "الخبز الحافي" قول المؤلف/ السارد:" ها أنذا أعود لأجوس، كالسائر نائماً، عبر الأزقة والذكريات، عبر ما خططته عن "حياتي" الماضية – الحاضرة... كلمات واستيهامات ونُدُب لا يلئمها القول. أين عمري من هذا النّسج الكلامي؟ لكن عبير الأماسي والليالي المكتظة بالتوجُّس واندفاع المغامرة يتسلل إلى داخلتي ليعيد رماد الجمرات غلالة شفّافة آسرة..."[1].

إن المستوى (الذاتي/ الخاص) الذي تنهض به حكاية السيرة الذاتية في ثلاثية شكري، إنما يتشكّل في رحلة المؤلف/ السارد المضنية، ورغبتها الملحّة في التحرر من أشكال القهر الميتافيزيقي (الموت)، والقهر الاجتماعي (الفقر المادي والمعنوي)، والقهر العضوي (الانتهاك الجسدي). وقد شكّلت رحلة الذات الساردة ورغبتها في التحرر موضوع السيرة كلها، وهو ما يشكل المستوى الذاتي/ الخاص في خطاب الثلاثية. غير أن هذا المستوى الذاتي ينفتح في الوقت ذاته على مستوى موضوعي/ عام هو فضاء اجتماعي واسع، يشمل فضاء المهمّشين الذين يعيشون على هامش المجتمع المغربي التقليدي، من مثل: فئات الشطار والصعاليك والحشاشين والسكارى والمتسولين والنشالين والمهربين ونساء علب الليل.

---

(1) محمد شكري: الخبز الحافي سيرة ذاتية روائية 1935-1956، دار الساقي، بيروت، د. ت، ص7.

وهناك فضاء سياسي وزماني واسع تنفتح عليه (حكاية الذات الساردة) ليشمل مجريات أحداث المغرب التاريخية، من مجاعات الريف في بداية الأربعينيات، وما سببته هذه المجاعات من هجرة أبناء الريف المغربي إلى مدن شمال المغرب[1]. ومن مظاهرات شعبية عام 1952 في ذكرى آذار (مارس الذي أعلنت فيه الحماية)[2]، ومن هجرة أفواج اليهود المغربيين إلى فلسطين[3]، ومن قدوم الجنود الفرنسيين والدّكاريين لإخماد حرب التحرير في الجزائر[4].

تبدأ ثلاثية شكري بـ"الخبز الحافي"، وهو عنوان له أبعاد ومحمولات دلالية تتواءم وحكاية السيرة الذاتية، وهي أن الخبز الحافي؛ أي الخبز وحده العاري من كل غموس، هو دال على حياة الفقر والعوز التي عاشها المؤلف/ السارد، وكذلك الفئات المهمّشة من أبناء الريف المغربي في تلك المرحلة التي سبقت الاستقلال والتحرر من سلطة الاستعمار الفرنسي والاسباني على المغرب. ولذا، فإنه يستهل روايته "الخبز الحافي" بمشهد الموت، وهو الموت العضوي المتمثل في موت الخال، والموت الإنساني الأشمل في بعده الموضوعي/ العام الذي يتمثل في المجاعة التي اجتاحت الريف المغربي في بداية الأربعينيات، يقول المؤلف السارد: "أبكي موت خالي، والأطفال من حولي يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئاً. أرى الناس أيضاً يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب. ذات مساء لم أستطع أن أكف عن البكاء. الجوع يؤلمني، أمص وأمص أصابعي. أتقيأ ولا يخرج من فمي غير خيوط من اللعاب. أمي تقول لي بين لحظة وأخرى:

- اسكت، سنهاجر إلى طنجة. هناك خبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة. الناس هناك يأكلون حتى يشبعوا"[5].

لقد اختار المؤلف/ السارد أن يبدأ (حكاية الذات الساردة) وذلك بالعودة إلى جذوره العائلية، ليرسم منها حياته التي تشكّلت في مجتمع يعاني انحطاط القيم، مما كان سبباً

(1) انظر: شكري: الخبز الحافي، ص ص 10-15.
(2) انظر: المرجع نفسه، ص 117 - 129.
(3) انظر: المرجع نفسه، ص 200.
(4) انظر: المرجع نفسه، ص 200.
(5) المرجع نفسه، ص 9.

فيما وصل إليه السارد من انحلال خلقي. إذ يزاوج المؤلف/ السارد بين حياته -الجانب الخاص والأوضاع السائدة في المجتمع المغربي- الجانب العام. ولذا، فهو يضع المتلقي أمام سلطة أبوية ذكوريّة تمارس أقسى أنواع العنف والقهر على جميع أفراد الأسرة، الأمر الذي يتهدد حياة السارد، وقد ظل السارد مسكوناً بالعداء الداخلي المستمر لهذه السلطة الأبوية، لا يفتأ يعبّر عنها في دواخله أو بتعبيرات واضحة دالة على العداء والكره، يقول السارد: "أبي يعود كل مساء خائباً. نسكن في حجرة واحدة. أحياناً أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه. إن أبي وحش، عندما يدخل لا حركة، لا كلمة إلا بإذنه كما هو كل شيء لا يحدث إلا بإذن الله كما سمعت الناس يقولون. يضرب أمي بدون سبب أعرفه. سمعته مراراً يقول لها:

- سأهجرك يا ابنة القحبة. دبري أمرك. وحدك مع هذين الجروين"[1].

وقد احتفل النص الروائي، ولاسيما في جزئه الأول بتقديم شتى أشكال العنف الجسدي، وقد بدأ النص ببلوغ الذروة فيه حينما يقدم لنا في الفصل الأول منه مشهد قتل أخ السارد الأصغر عبد القادر على يد الأب. فالمؤلف/ السارد هنا، ينقل هذا المشهد من منظور السارد- الطفل الذي يرى في هجمة الأب الشرسة على أخ السارد – الطفل ولي عنقه، خطراً يتهدده هو الآخر بموت مماثل، على الرغم من تطمينات الأم له: "لا تخف تعال معي لن يقتلك تعال"[2]. وقد استقر هذا المشهد المروّع في ذهن السارد منذ طفولته وهو في سن السابعة، الأمر الذي خلق لديه حقداً ظل يرافقه بعد وفاة أبيه، يقول السارد: "أخي يبكي، يتلوى ألماً، يبكي الخبز. يصغرني. أبكي معه. أراه يمشي إليه. الوحش يمشي إليه. الجنون في عينيه. يداه إخطبوط. لا أحد يقدر أن يمنعه. أستغيث في خيالي. وحش مجنون! أمنعوه! يلوي اللعين عنقه بعنف. أخي يتلوى. الدم يتدفق من فمه. أهرب خارج بيتنا تاركاً إيّاه يُسكت أمي باللكم والرفس. اختفيت منتظراً نهاية المعركة. لا أحد يمر. أصوات ذلك الليل بعيده وقريبة مني. السماء مصابيح الله شاهدة على جريمة أبي. الناس نائمون. مصباح الله

(1) شكري: الخبز الحافي، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

يظهر ويختفي. شبح أمي. صوتها خفيض. تبحث عني. تنتحب. الظلام يخنقني. لماذا ليست قوية مثله؟ الرجال يضربون النساء وهنَّ يبكين ويصرخن"[1].

ويتابع المؤلف/ السارد سرد (حكاية الذات) في مواجهتها لأشكال العنف، وهو سرد يزاوج بين الذاتي/ الخاص والموضوعي- الإطار المجتمعي العام، فهناك عنف الهجرة من الريف التي سببتها المجاعة التي عصفت بالمجتمع الريفي المغربي في بداية أربعينيات القرن المنصرم، يقول السارد: "في طريق هجرتنا، مشياً على الأقدام، رأينا جثث المواشي تحوّم حولها الطيور السوداء والكلاب، روائح كريهة، أحشاء ممزقة، دود ودم وصديد. في الليل يُسمع عواء الثعالب قرب الخيمة التي ننصبها حيثما يوقفنا التعب والجوع. الناس، أحياناً، يدفنون موتاهم حيث يسقطون"[2]. ويقول السارد في موضع آخر: "بيني وبين أطفال الحي فوارق تجعلني أحسُّ أني أقلُّ منهم، رغم أن بعضهم بائس مثلي. رأيت واحداً منهم يلتقط عظام الدجاج من المزبلة ويمصها. قال الطفل: "أصحاب هذه الدار يرمون دائماً زبلاً جيداً. "يقولون عني:

- هو ريفي. جاء من بلاد الجوع والقتالة (القتلة).
- ما يتعرفش يتكلم العربية.
- الريفيون كلهم مرضى هذا العام بمرض الجوع"[3].

فالخطاب السردي الذي يسرده المؤلف/ السارد، هنا، عن تداعيات الهجرة التي سببتها المجاعة على ذاته وأسرته، إنما يكشف عن بعد اجتماعي يشمل الريف المغربي كله آنذاك، ومن هنا، يتحوّل الخطاب الذي يروي حكاية الذات إلى وثيقة اجتماعية تاريخية ترصد أوضاع المجتمع الريفي الذي يعاني أوجاع الفقر والجوع والمرض والبطالة.

---

(1) شكري: الخبز الحافي، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص ص 18-19.

ومن أشكال العنف الأخرى التي يواجهها السارد، عنف التشرد والضياع[1] في مدينة طنجة وغيرها من مدن المغرب، من مثل: مدينة تطوان، ومليلة، والعرائش، وجدة، ووهران بالجزائر: "في مدينة طنجة لم أرَ الخبز الكثير الذي وعدتني به أمي... الجوع أيضاً في هذه الجنة، لكنه لم يكن جوعاً قاتلاً"[2]. وفي موضع آخر يصف السارد تشرده، بقوله: "في فصل الشتاء تعودت أن أنام في ركن مخبزة، أكور نفسي كالقنفذ. ألصق ظهري إلى جدار الفرن الساخن. حين أفيق في الليل، لأغير وضعي أو لأبول. أجد فوقي قططاً تنام. أحياناً أستعذب شخيرها الخفيف الذي يشبه هدير معمل بعيد..."[3].

وتتوالى أشكال العنف التي تواجه السارد في حكايته، فمن عنف الأسئلة التي لا جواب لها: "لماذا الله لا يعطينا مثلما يعطيه لبعض الناس؟ هكذا سألت أمي"[4]. "لماذا لا نملك ما يملكه غيرنا؟"[5]. من عنف هذه الأسئلة إلى عنف الاستغلال الذي لا يجد مناصاً للتغلب عليه إلا بالسرقة التي يعتبرها حلالاً، يقول السارد: "أعمل من السادسة صباحاً حتى ما بعد منتصف الليل. كل شهر يجيء أبي عند صاحب المقهى. يقدم له كأس شاي ثم يعطيه ثلاثين بسيطة عن عملي. يناديني مخدومي لكي أتقدم أمام أبي وأبوس له يده. يقول لي:

- لقد قبضت ثمن عملك. الله يرضى عليك.

لم يكن يعطيني شيئاً من الثلاثين بسيطة. في اليوم الذي يقبض فيه أجرتي يغيب يوماً أو يومين. أحياناً يعود ثملاً. أسمع أمي تلفظ كلمات القحاب والسكارى. إنه يستغلنا أنا وأمي. صاحب المقهى يستغلني أيضاً لأن هناك غلمان مقاهي يتقايضون أكثر من راتبي. سأسرق كل من يستغلني حتى ولو كان أبي وأمي. هكذا صرت أعتبر السرقة حلالاً"[6].

---

(1) انظر: شكري: الخبز الحافي، حيث يصف السارد تشرده وضياعه في أزقة المدن التي هاجرت إليها أسرته، ص ص 15، 16، 29، 31، 51، 55، 100، ...الخ.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

(3) المرجع نفسه، ص 72.

(4) المرجع نفسه، ص 15.

(5) المرجع نفسه، ص 21.

(6) المرجع نفسه، ص 30.

وفي جانب آخر من جوانب تشكُّل الذاتي/ الخاص الذي تسرده (حكاية الذات الساردة)، هو إقبال المؤلف/ السارد على ممارسة حياة اللهو والمجون، وقد أقبل السارد على ممارستها في فترة مبكرة من حياته، ولاسيّما مع سنوات الصِّبا والبلوغ وبداية تفتُّح الوعي الأولى، كما أظهرتها رواية (الخبز الحافي)، وقد امتدت هذه الحياة اللاهية إلى فترات لاحقة من حياته كشفت عنه روايتا (الشطار ووجوه). ولعل ما تعرض له السارد في بداية حياته من صنوف العنف والقسوة والتشرُّد والاستغلال، هو ما أيقظ لديه شهواته ورغباته ليعيش حياة اللهو هذه. ومن هنا، تصبح ممارسته الجنسية وإشباع غرائزه الجسدية، وإقباله المفرط على الخمرة، والحشيش، والكيف، والمخدّر، ومغامراته العبثية والمجونية، وإقباله على المعرفة الأدبية والفنية، ومصاحبته الشطّار، وتمرده على الأخلاق والأعراف الاجتماعية، تصبح كل هذه الممارسات مظاهر للتنفيس السيكولوجي اللاشعوري عن مكبوتات وعُقَد اجتماعية ونفسية نابعة من الإحساس بالدّونيّة والتهميش والنقص والفقر والازدراء الطبقي. يقول السارد: "عدت إلى العمل في المقهى وأكل معجون الحشيش وتدخين الكيف والسُّكر. دخلت إلى دار صاحب المقهى. ابنته فاطمة تغسل الثياب منحنية. منحسر ثوبها من الأمام. بدت لي أكبر مما تركتها. تكبرني. نظرت إليها. قساوة أبي عليّ توقظ شهواتي نحو كل ما هو جسدي. تلتفت إلي باسمة. ثوبها الخفيف أراه في الخيال ترفعه الريح. آسية أجمل، لكن فاطمة قريبة مني وأسهل. الأخرى صارت ذكرى عابرة. رفعت رأسها. قبضت بيديها على خصرها. تألمتْ، تمططت. فخذاها ممتلئتان عاريتان. أطلقت ثوبها على ركبتيها. دنوت منها في خيالي. أعدت انحسار ثوبها في الخيال..."[(1)].

وبعد أن عرضت (حكاية الذات الساردة) رحلة السارد في مواجهته لأشكال العنف والقهر والانتهاك والتشرد والاستغلال، تبدأ هذه الحكاية عند مرحلة جديدة من حياته وهي مرحلة (البحث عن الذات)، فقد شكّلت حادثة هجوم الأب على الابن/ السارد في السوق الجديد، بعد أن خلصه منه رفيقاه عبد السلام والسبتاوي وأشبعاه ضرباً حتى أدمياه، شكلت هذه الحادثة أول أشكال التحرر، يقول السارد: "فاجأني من الخلف وقبض عليّ من ياقة

---

(1) شكري: الخبز الحافي، ص ص 36-37.

قميصي. قبل أن أشرع في الحيلة التي تخلصني منه هاجمه رفيقاي. ضرباه باللكم ونطحات الرأس. سمعته يصرخ ويئن ويستغيث. رأيته يغطي وجهه بيديه والدم يسيل من بين أصابعه بغزاره. وقفت بعيداً أنتظر نهاية المشهد. تمنيت لو أني أشاركهما في ضربه. لو كان في مكان خال من الناس لشاركتهما، كان عزاء لي أن أراه يُضرَب على مرأى مني. حتى يسيل دمه كما سال دمي كلما ضربني. قال عبد السلام الذي لحق بي:

- ابن القحبة. ماذا حدث لك مع ذلك الكلب؟
- لا شيء إنه أبي.
- أبوك؟
- نعم، لكنه يستحق أكثر مما حدث له"[1].

وقد شكّلت محاولات الابن/ السارد في تحدي السلطة التي جاءت حادثة (ضرب الأب أمامه في السوق من رفيقيه) البداية الحقيقية لتحدي سلطة الأب، ومن ثم مواجهته مع الشرطة التي كانت تبحث عن رفيقيه (عبد السلام والسبتاوي)[2]، ثم تحديه لسلطة الاستعمار الغاشمة بعد أن عايش مظاهرات آذار/ مارس 1952[3]. وقد قرر السارد بعد هذه الأحداث أن يشترك في عملية التهريب مع القندوسي، وقد وجد السارد، في عمليه التهريب هذه، ذاته التي يبحث عنها، إذ يقول: "إن مثل هذا العمل أفضل لي من التسول والسرقة... أفضل من أي عمل آخر كنت أقوم به من قبل. إنها مغامرة تجعلني أشعر برجولتي وأنا في السابعة عشرة من عمري. إن مرحلة جديدة من حياتي تبدأ في هذا الصباح الباكر"[4].

غير أن ثمة تحولاً كبيراً يطرأ على حياة المؤلف/ السارد، فبعد أن ظل يواجه السلطة (سلطة الأب وسلطة الاستعمار) بعنف مضاد، أصبح السارد يواجه نوعاً جديداً من القهر لم

(1) شكري: الخبز الحافي، ص 75.
(2) المرجع نفسه، ص ص 81 -83.
(3) المرجع نفسه، ص ص 118- 129.
(4) المرجع نفسه، 156.

يعِه من قبل، وهو عجزه عن القراءة وما يعنيه هذا العجز من قهر وإحباط، ولاسيّما بعد أن تعرض للإهانة من "عبد الملك" في مشهد محتدم.

"قال عبد الملك:

كيف تريدني أن أستمر في الكلام والأولاد يضحكون؟

قلت له:

- أنا لست ولداً. أنت تتكلم عن محمد نجيب وجمال عبد الناصر، كأنك تقابلهما كل يوم ويتحدثان إليك عن أسرارهما السياسية. من أين تعرف كل هذه الأخبار عنهما؟

- فقد السيطرة على أعصابه، وقال غاضباً:

- اسكت يا هذا الأمي. إنك لا تعرف حتى كيف تكتب اسمك وتريد أن تحشر نفسك في الموضوع"[1].

ومن ثم يقرر السارد في نهاية الجزء الأول من ثلاثيته مغادرة طنجة إلى العرائش لتلقي تعليمه المدرسي، بعد أن تجاوز العشرين. واللافت هنا، أن المؤلف/ السارد ينهي "الخبز الحافي" عند بلوغه سن الرشد، وذلك لأن الثلاثية في بعدها الذاتي/ الخاص ترصد رحلة السارد في بحثه عن ذاته ووعيه بنضجه ورشده، وقد تزامن هذا الوعي بسن الرشد (1935-1956) مع بلوغ بلاده استقلاله في (30 مارس (آذار) 1952).

تبدأ رواية "الشطار" من حيث انتهت رواية "الخبز الحافي" بإعلان السارد خوض تجربة التعليم، وتوجّهه إلى مدينة العرائش، وانضمامه إلى أول مدرسة في حياته، بعد بلوغه سن الرشد وقد تجاوز العشرين. وهنا، تبرز مسألة تقسيم أجزاء الثلاثية، وهي عملية لا تخلو من وجود مبررات دفعت المؤلف إلى هذا التقسيم؛ فإذا كانت رواية "الخبز الحافي" تقدّم الذات الساردة بوصفها رديفاً للذوات المسحوقة والمهمّشة من أبناء القاع الاجتماعي، في سعيها للتحرر من أشكال القهر والانتهاك والعبودية، فإن رواية "الشطار" تقدم لنا هذه الذات بعد أن بلغت سن الرشد والوعي حيث انتهت إليه رواية "الخبز الحافي" وإصرار هذه الذات في البحث عن ذاتها وإمكاناتها في رحلة التعلُّم واكتساب التجربة المعرفية. ومن مبررات هذا لتقسيم،

---

(1) شكري: الخبز الحافي، 218-219.

هو أن المؤلف يحاول في توالي النصوص أن يرصد التحولات العميقة للتاريخ الباطني للمغرب، ومن هذه التحولات، أن الخبز الحافي تؤرخ لفترة الاستعمار الإسباني لشمال المغرب، ولحالة البؤس والتهميش التي عاشتها شرائح عريضة من المجتمع المغربي في هذه الفترة. وأما رواية "الشطار" فهي ترصد فترة بداية الاستقلال. في حين ترصد رواية "وجوه" الجزء الأخير من الثلاثية، وضعية الانكسار والتردي التي أصابت مدينة طنجة، في فترة ما بعد حرب النكسة 1967، وفترة ما بعد حرب الخليج الأولى.

ينفتح الخطاب السردي في رواية "الشطار" على انعكاس صور الماضي على الواقع الجديد للسارد، ولكن دون أن ينخرط السارد في ذلك الماضي. وقد جاء الفصل الأول من الرواية، وعنوانه: "زهرة دون رائحة" ليشير، بأسلوب استعاري، إلى وعي السارد الذاتي في هذه المرحلة الجديدة من حياته، فهو كالزهرة في ريعان شبابها، ولكنه زهرة دون رائحة، لأن المعرفة لما تتشكل لديه، لذا نجده يقول: "إنني مثل هذه الزهرة التي أسحقها الآن بين أصابعي"[1].

لقد عكست صورة الطفل المتّسخ الذي لقيه السارد بعد نزوله من الحافلة صورة السارد ذاته في الماضي، وأما مقهى "السي عبد الله" الذي اتجه إليه، وكذلك صورة الكهل الذي يبيع الكيف، فهي كذلك صور الماضي التي تنعكس على واقعه الجديد، يقول السارد: "قدام الحافلة، التي نزلت منه، اقترب مني طفل متسخ، حافي القدمين، في حوالي العاشرة من عمره.

-الفندق، أتريد فندقاً؟

-سوق الكبيبات، أين سوق الكبيبات؟

-اتبعني.

ينظر إليّ وإلى حقيبتي البالية. أراد حملها. أعطيته خمسة سنتيمات إسبانية. تشاكرنا وانصرف... تمشيت في السوق بضع دقائق. سألت بائع ثياب بالية عن قهوة السي عبد الله ... قرب الوجّاق طاولة كبيرة مستطيلة، حولها أشخاص يلعبون الورق، آخرون حول

(1) شكري: الشطار، ص 23.

طاولات أصغر، معظمهم يدخن الكيف... فكرت أنه السي عبد الله. كهل جالس قربي يبيع الكيف. ذكرني بعفيونة في قهوة السي موح في طنجة..."[1].

إن صورة الماضي تبدو متماثلة في حاضر السارد، ومتباينة في وعيه ورؤيته التي تتطلع إلى اكتساب المعرفة، فالسارد رغم حنينه الجارف إلى الماضي: "فكرت في ليل طنجة المغري إلى حد الموت وصيدها البحري"[2]، إلا أنه يكشف عن رغبته في التخلص من براثن الماضي. لذا، يأتي رده على مدير المدرسة الذي رفض قبوله بعد أن أخضعه لاختبارات عديدة: "لقد كرهت ما كنت أعمله في طنجة". ويقول في موضع آخر: "لقد جئت من عشيرة القوادين، واللصوص، والمهربين، والقحاب. لكأني في مكان مقدّس أدنّسه، ولكن قد يكون بينهم من هم أبناء هؤلاء المنحوسين مجتمعين. عزيت نفسي. إنني في مطهر إذن. لو لم يأتوا، هم أيضاً، إلى هنا، فلربّما يصيرون مثلما كنت. زالت كآبتي وأنا أدافع عن نفسي حتى ولو كنت مخطئاً فيما تصورته عنهم. صارعتُ فكرة البقاء هنا أو العودة إلى طنجة، إن مرجي الآسن ينتظرني هناك أو في أي مكان آخر، لكني سأبقى هنا ولو زالت زوقة السماء إلى الأبد في حياتي"[3].

وقد زاوج الخطاب السردي في رواية "الشطار" بين الوعي الذاتي للسارد الذي ينشد اكتساب المعرفة بعد أن بلغ سن الرشد، والوعي الاجتماعي العام الذي امتد ليشمل شريحة واسعة من الجماهير والعمال المشردين الذين أخذوا يصرخون في ساحة اسبانيا مطالبين بسقوط الباشا والخونة. وهم في هذا يردّون على عنف الماضي الاستعماري، حيث يقع العبيد ضحية هذا الاستعمار، في حين يتمتع السادة بالفرار. يقول السارد في الفصل الذي عنوانه: "حين يفر السادة يموت العبيد": "عمال مشردون يتجمعون في ساحة اسبانيا. الأصوات تصرخ في هياج: - ليسقط الباشا. - ليسقط الخونة"[4].

---

(1) شكري: الشطار، ص ص5-6.

(2) المرجع نفسه، ص 7.

(3) المرجع نفسه، ص 23.

(4) المرجع نفسه، ص 15.

وفي هذا الجزء (الشطار)، بعد أن تشكّلت البدايات الأولى لمرحلة الوعي في بعديها الذاتي والاجتماعي، يبدأ الخطاب السردي بالانفتاح على جوانب من تحولات الذات الساردة بالإضافة إلى تحولات اجتماعية؛ فعلى صعيد تحولات الذات الساردة، عرض المؤلف/ السارد في مدينة العرائش، التي انتقل إليها لتلقين تجربته التعليمية للعديد من شخصيات القاع الاجتماعي التي عرفها في حياته السابقة. وعلى الرغم من وجود التشابه والتماثل بين حيوات هذه الشخصيات لدى السارد في حياته السابقة، إلا أنها تبدو متباينة في حاضر السارد. وهو إزاء هذا التباين لم يعد يستجيب لما يعترضه من مواقف بأسلوب رد الفعل الجسدي المضاد، بل بدأ يُخضع الأشياء لمنطق العقل والتفكير بعواقب الأمور. ونحن إذ نستدل على هذا التحول الذي طرأ على سلوك السارد، فإننا نتذكر حادثة المدرِّس الذي ضرب السارد وقد أدمى أذنه. غير أن السارد على الرغم من أنه بدأ يتذكر أسلوب العنف المضاد الذي ظل يمارسه في الماضي، إلا أنه عدل عنه إلى ترويض نفسه على كبح جموح ردّ الفعل الجسدي، وصولاً إلى اكتساب التجربة المعرفية التي عزم على تحصيلها. يقول السارد: "كانت تلك هي المرة الوحيدة التي يضربني فيها، وبعدها اقتصر على السب، بين مرة وأخرى، حتى نسي وجودي. لمست أذني الدامية. استنكار في نظرات رفقائي. تآزروا معي صاغرين. فكرت أن أنهض وأرتمي عليه. أن أتناطح معه، كما كنت أفعل في تطوان أو طنجة في المشاجرات حتى لو انهزمت. أن نتعارك حتى يخور أحدنا. أن أحاول عض أذنه الحمارية حتى أبترها أبصقها في وجهه، لكن سيكون آخر يوم لي في المدرسة. سأترك أذن الحمار لأسنان الحمير. عندما انتهى الدرس ذهبت إلى المغاسل ونظفت أذني بالماء من الدم المتخثر"[1].

وأما على صعيد التحولات في بعدها الاجتماعي- العام، فقد كشفت عودة السارد إلى مدينة طنجة، بعد أن أنهى مرحلة التعليم الثانوي، جوانب جديدة من حياة هذه المدينة المغوية، "فقد كانت طنجة في الماضي هي فضاء إشباع حاجات الجسد الذي طالما عانى من الحرمان، فقد بدأت تكشف عن قدرتها على إشباع حاجات الروح" في عناد الحب القاسي

(1) شكري: الشطار، ص 37.

مثل خبز الفقراء"، ويبدأ القلب يهفو فيها إلى "كنزة" والحب الحسي لا العاطفي، وانشغل بحب "ربيعة" الحسي المرح الذي لا موت فيه ولا جنون"[1]. ومن جوانب التحول الذي طرأ على مدينة طنجة ما يقوله السارد: "انتهى في طنجة زمن الدعارة الجميل. المواخير الخاضعة للرقابة الطبية منعت منذ سنين. دور سرية وفنادق حقيرة حلت محلها لتمارس فيها المحترفات الهرمات مهنتهن مع الوافدين من البادية، بحثاً عن عمل، فقراء المدينة، بأبخس الأثمان [...] وفي أواخر الستينيات كان جيل جديد من المحترفات الشابات المتحررات في لباسهن. وتعابيرهن، وأوضاعهن الجنسية، قد اكتمل نمو أجسادهن واستوى. غزين المدينة مثل الجراد، جئن من كل المدن، إنه جيل الفنادق الفخمة، والعلب الليلية، والمخدرات، والتَّدعُّر مع أهل البلد والأجانب"[2].

وفي رواية "وجوه" الجزء الأخير من الثلاثية، يقدّم المؤلف/ السارد خطاباً سردياً تشخيصيّاً لمجموعة فعليّة من وجوه أبناء القاع المهمّشين ممن عرفهم أو صادفهم في حياته، وهو يعرض كذلك لحياة المدن والأماكن التي عاش فيها أو مرّ عبرها. وقد جاء الخطاب السردي في صيغة سارد تتحوّل إلى "أنا" راصدة لهذه الوجوه، متذكّرة لها أو متفاعلة معها. وهو السارد في حكايات هذه الوجوه، يتذكّر الأحداث من وجهة نظر طفل صغير، ولذلك فهو يعبّر باستمرار عن الجهل، وتنتابه مشاعر الغربة ونوبات الغضب، ولاسيّما عندما يتذكر ما كان عليه ذلك الطفل.

واللافت في رواية "وجوه" أن الخطاب السردي يرتد إلى حكاية الذات الساردة التي بدأها المؤلف/ السارد في "الخبز الحافي" وانتهى منها في رواية "الشطار"، وذلك لأن رواية "وجوه" تشكّل صدى لأصوات آتية من العوالم السفليّة للحياة التي عرفها السارد في مرحلة سابقة من حياته. وهي في جانب آخر تعرض لحياة المدن والأماكن التي عاش فيها أو مرّ عبرها أيضاً في مرحلتي "الخبز الحافي" و"الشطار". ومن هنا، يمكن القول: إن حكاية السيرة الذاتية توقفت فعليّاً في الجزأين السابقين. والسارد في الجزء الأخير يرتد إلى حكاية الذات تلك. أو بتعبير آخر،

---

(1) صبري حافظ: البنية النصية لسيرة التحرر من القهر دراسة ضمن "رواية الشطار، ص 238.

(2) شكري: الشطار، ص ص 131-132.

يمكن أن ننظر إلى رواية "وجوه" على أنها محض استطرادات وهوامش مكمّلة "للخبز الحافي" ورواية "الشطار".

ولعل من أبرز ما يمثّل الخطاب الذاتي/ الخاص، في رواية "وجوه"، هو وجه السارد- الكاتب؛ إذ يقدم الخطاب السردي هموم الكتابة ومعاناة الخلق الإبداعي لدى السارد/ شكري، يقول السارد: "أسفاً للذين يكتبون ولا يملكون ذاكرة مُبدِعة لعينة. إنّ كلّ كتابة مُغوية تحمل سرّ الإعجاب بها أو إهمالها"[1]. ويكشف لنا السارد جانباً آخر من جوانب معاناته مع الكتابة الإبداعية، فيقول: "منذ فترة وأنا أريد أن أكتب شيئاً عن ريكاردو، لكن الكتابة تتمنع بقساوة وتستعصي كلما عزمت على أن أكتب عن أشخاص أعرفهم جيداً. "من تحبه قد تحبه أكثر أو اقل، إن شئت". جملة جاهزة. لا بدّ من جملة فيها انجذاب أقوى من هذه. ما هكذا ينبغي لي أن أبدأ الكتابة عنه. إنه شائع بين الكتّاب أن البداية صعبة. هذا ليس صحيحاً دائماً إذا عرفت كيف أتصالح مع شيطان الكتابة. الصعب عندي قد يكون في اختيار عنوان مناسب حين انتهائي من نص. إن العنوان ينبغي أن يكون مثل عُرف الطاووس أو ذيله"[2]. وفي موضع آخر نجد أن معاناة السارد مع الكتابة قد بلغت حدّ الذروة، وذلك عندما يُلاحق عمله الإبداعي باللعنات، وهو هنا، يساوي بين الكاتب والمومس في هذه اللعنات التي تلاحقهما. وقد جاء في رد السارد على صديقته (فاطي) المومس، التي جاءت تشكو إليه المضايقات، قوله: "- الأمر سواء. اللعنات موجودة في كل عمل. حتى تأليف الكتب لا يسلم من اللعنات والمنع والاعتداء إلى حد المطاردة والسجن والقتل. ربما تلقيت من الشتائم أكثر مما عانيت أنتِ. لقد بصق عليّ بعضهم في الشارع، في الحانات، في المؤسسات الرسمية وغير الرسمية وفي كل مكَان لأني كاتب ملعون"[3].

وفي مقابل هذا الجانب من معاناة الذات الساردة مع هموم الكتابة الإبداعية، نجد جانباً مشرقاً فيما أبدعه، وذلك عندما استدعته إحدى الجمعيات الثقافية ليقرأ نصوصه على

(1) شكري: وجوه، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 43.

(3) المرجع نفسه، ص 99.

جمهور الشباب، في حميمّية ذلك اللقاء حيث قرأ عليهم الفصل الأول من "الخبز الحافي"، يقول السارد: "عام 93، زرت الناظور بعد مرور أكثر من نصف قرن على ذلك الرحيل الجماعي. استدعتني جمعية إلماس للقاء مع الجمهور. قرأت الفصل الأول من الخبز الحافي. الحوار كان حماسياً وحميمياً مع الشبّان، وفاتراً متزمتاً مع بعض الكهول"[1].

وقد ظهرت شخصية الذات الساردة في رواية "وجوه" بصورة مفتته ومفككه، وهي لم تظهر في الخطاب السردي بصورة فاعلة في تشكُّل الحدث، بل اكتفى دور السارد أن يكون رقيباً على تلك الوجوه التي سبق له أن عرفها، ومتفاعلاً معها في أحايين قليلة. ومن هنا، كان حديثه عن ذاته وعلاقته مع (فاطي) المومس، على سبيل المثال، يهدف إلى نقل صورة (فاطي) لا صورته، ويتفق هذا الأمر مع شخصيات أخرى من مثل: علال، بابادي، فريد، منصف، فيروينك، وغيرها من وجوه الرواية.

وأما على صعيد الخطاب الموضوعي- العام في رواية "وجوه"، فهو لم يكن مختلفاً عن الخطاب الموضوعي في الجزأين السابقين، بل جاء مكمِّلا له، وهو في هذا الجزء يرصد بعضاً من التحولات الاجتماعية والمكانية، ولاسيّما مدينة طنجة التي تشكّل فضاءً رئيساً من فضاءات الثلاثية. فالسارد يستهل خطابه السردي في رواية "وجوه" عن تحولات مدينة (طنجة)، بين ما كانت عليه قبل الاستقلال وما آلت إليه بعد الاستقلال، إذ يقول: "حتى ليل طنجة الذي كان في الأمس القريب يحتفظ ببعض شبابه وشيء من روح جماله أصبح اليوم هرماً، مترهلاً، قبيحاً وملطخاً بالبراز. صار وحشياً ولم يعد يوحي بأي راحة واطمئنان"[2]. وفي موضع آخر، يصف السارد بعضاً من تحولات المكان وفئات المجتمع المغربي، إذ يقول: "هذا السوق- الذي أحبَّه كل ملعون مثلي- لم يعد يعني لي اليوم غير القرف والبؤس المزري. حتى مقهى فوينطس غزا جماليته في الساحة بازارBazaar كبير. حُفَرٌ وقذارة وسط الساحة نفسها. زريبة خنازير. اختفت منه كل ذكرى وحنين. حتى هذا النادل لا أعرفه. أكاد أرى

(1) شكري: وجوه، ص 49.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

الجريمة ماثلة في عينيّ كل من أراه الآن جالساً أو واقفاً يتربص [...] من أين جاء كل هؤلاء الذين يبدو على وجوههم أنهم خرجوا حديثاً من السجن ومستعدون أن يعودوا إليه؟..."[1].

وقد وصف السارد حالة الكساد والتردي التي طرأت على حياة المجتمع في مدينة طنجة، في الفترة التي أعقبت حرب النكسة 1967، وحرب الخليج الأولى، إذ يقول: "لم يعد بابا دادي يستغل المطعم إلا نادراً. وكل طلب للأكل ينبغي أن يكون مسبوقاً بيوم على الأقل. المدينة أصيبت بنكبتها السياحية الأولى منذ حرب 67. وجاءت حرب الخليج لتجهز على ما تبقى من أمل في إعادة نشاطها الاقتصادي الملعون"[2].

ومن هنا، نلاحظ أن الخطاب السردي في ثلاثية شكري يتأسس على وظيفة مزدوجة، وهي أن الخطاب يحافظ على خصوصية حكاية السيرة الذاتية التي يرويها الكاتب / السارد، وهو في الوقت ذاته يفتح هذه الحكاية السيرية على الجانب الموضوعي في إطارها العام. وهي تشكّل ثنائية بنائية تميز الخطاب الروائي السير ذاتي بوصفه هنا خطاباً سردياً مهجناً. وهي ما نحاول تبينها، أيضاً، في ثلاثية مينه التي تندرج تحت ذات الخطاب.

ب- ثلاثية حنا مينه (بقايا صور، المستنقع، القطاف)

ينفتح النص الروائي في ثلاثية "مينه" على مستويين من الخطاب، هما: الخطاب الذاتي- الخاص، والخطاب الموضوعي- الاجتماعي في إطاره العام. ومن امتزاج هذين المستويين تتشكل أسلوبية الثلاثية، فهي ليست سيرة ذاتية خالصة، وليست تاريخاً لمرحلة، ولكنها تتحدث عن الذات كما تتحدث عن البيئة، وتتحدث عن الذاتي والموضوعي في سياق واحد. وهي كذلك تقدم وقائع الحياة الاجتماعية في فترة زمنية محددة، هي عشرينيات وثلاثينيات القرن الماضي. وفي هذا الصدد يذهب مينه إلى القول: "الطفل ليس راوية أحداث اجتماعية أو تاريخية. إنه راوية أحداث عائلية، وهذا الذاتي في الرواية، غير أن العائلة تعيش حياتها الاجتماعية، وتنعكس في ظروف معاشها وسلوكها ظروف المدينة وناسها. وعلى

---

(1) شكري: وجوه، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 56.

ذلك، فإن أحداث هذه العائلة هي جزء من أحداث الريف في "بقايا صور"، وجزء من أحداث المدينة في "المستنقع"، وهذا هو الشيء العام الذي ينبثق من الخاص في السياق الروائي، وهو ما يجعل الطفل يتطور بتطور الأحداث حوله، مع المحافظة على خصائصه الأساسية العائلية أو البيئية. وسيكون تطوره في الجزء الثالث كما كان في الجزء الثاني، نابعاً مما هو ذاتي ليندغم مع ما هو عام، وليس العكس، وعلى هذا، فإن مجال تطوره الروائي ما يزال وسيبقى مفتوحاً"[1].

تنفتح حكاية الذات الساردة في ثلاثية "مينه" على طفل هو السارد الذي يُحيل في الوقت ذاته إلى ذات المؤلف. وهو ما يسميّه "فيليب لوجون" بـ"التطابق"؛ "فالسارد والشخصية هما الصورتان اللتان تحيل إليهما، داخل النص، ذات التلفظ وذات الملفوظ، والمؤلف الممثل في حاشية النص عن طريق اسمه، هو إذن المرجع التي تُحيل إليه انطلاقاً من ميثاق السيرة الذاتية، ذات التلفُّظ"[2].

ويمكننا أن نستدل على هذا التطابق، أي على أن "مينه" هو الطفل الذي يحكى عنه، وذلك فيما يُورده المؤلف/ السارد، سواء أكان في داخل النص الروائي أو خارجه، إذ يقول في "بقايا صور": "كبر الطفل الذي هو أنا"[3]. ويقول في "المستنقع": "ولكم كرهت نفسي، طوال حياتي أيضاً، لأنني قصّرت عن أن أكون، في بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوّضت تقصيري بتمجيدي لهم في كتاباتي"[4]. وقد أكّد "مينه" هذا التطابق خارج المتن الروائي، إذ يقول في كتاب "هواجس في التجربة الروائية": "عُدتُ فكتبتُ "بقايا صور" التي تحكي سيرة حياتي"[5]. ويقول أيضاً: "ذكرياتي في "بقايا صور" تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات، إن تلك الدار القديمة في مدينة اللاذقية، والتي هُدمت فيما بعد، تتراءى لي كبقايا حُلُم، لأنني

(1) محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص 199.

(2) لوجون: السيرة الذاتية، ص 51.

(3) مينه: بقايا صور، 295.

(4) مينه: المستنقع (رواية- الكتاب الثاني من بقايا صور)، دار الآداب، بيروت، ط7، 2003، ص 295.

(5) حنا مينه: هواجس في التجربة الروائية، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1982، ص 9.

ولدتُ وحبوت ودرجت فيها. كانت بدء وعي بالوجود..."[1]. ويضيف قائلاً: "لقد لاحظت وأنا أتقدم في العمر، أن وقائع الطفولة البعيدة تنطفئ في مخيلتي شيئاً فشيئاً، وصور الماضي الموغل في القدم يقرضها النسيان [...] ولهذا عملت على جمع هذه الوقائع والصور في عمل أدبي روائي، هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن [...] في عملية توليف وابتكار، لا تطمس الأحداث كلها ولا تستعيد الأحداث كلّها، بل تنتقي منها وتبنيها بناءً جديداً يقوم على أساس من الحقيقة التي كانت، ولكن ليس على حرفيتها بأية حال"[2]. وفي كتابه "كيف حملت القلم" يُصرّح "مينه" بأن القطاف تحكي حياته في اللاذقية، وأنه كان في الخامسة عشرة من عمره[3].

إن جميع النقولات الآنفة التي جاءت على لسان المؤلف/ السارد، إنما تؤكد أن هذه الثلاثية تنتظم وفق متن حكائي واحد، هو حكاية المؤلف/ السارد الذاتية، إذ يسترجع خلالها مراحل من حياة الطفولة والصِّبا، وذلك ضمن سياق زماني متتابع، يُشكّل زمن الحكاية السيريّة، الذي يمتد على نحو خمس عشرة سنة من عمر السارد، هي مدة الهجرة الارتدادية التي قامت بها أسرة السارد من مدينة اللاذقية إلى الريف السوري (السويدية، وقرة أغاش، والأكبُر، والإسكندرونة)، إلى أن استقرت أخيراً في موطنها الأول اللاذقية.

وبالعودة إلى الأسلوبية التي تتأسس عليها بنائية النص الروائي في الثلاثية، نجد أن الخطاب الروائي يُزاوج بين الذاتي/ الخاص والموضوعي/ العام في سياق نصي واحد. فقد لخّص "مينه" هذه الثنائية الأسلوبية في معرض حديثه عن "بقايا صور"، إذ يقول: "لقد كتبت "بقايا صور" لتعرض من خلال عيني طفل، بين الثالثة والثامنة، حياة أسرة في العشرينيات، ولكن الرواية عرضت أيضاً، حياة الريف في العشرينيات، بكل ما فيه من جهل واستغلال وبؤس وتخلُّف، وبكل ما أصابه من نكبة الحرير الطبيعي، هذه الصناعة الوطنية التي قتلها الحرير الصناعي وماتت على أثره تربية دود الحرير كإحدى الفعاليات الاقتصادية الزراعية في ريفنا،

(1) مينه: هواجس في التجربة الروائية ، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 12، وانظر: صبحي: مطارحات في فن القول، ص 194.

(3) انظر: حنا مينه: كيف حملت القلم، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ص 12.

وكذلك قدمت الرواية إرهاصات الصراع بين الفلاحين والأغوات الذي تجلّى في انتفاضة فلاحيّة لم يذكرها التاريخ الرسمي، لأنها كانت فردية ومعزولة، فتألقت مثل نيزك وانطفأت، تاركة علامة ثورية مبكرة في سماء الريف السوري الغارق في الشقاء، والذي بدأ يتململ ويتمرد في انفجارات عفوية صغيرة، فردية أو جماعيّة"[1].

تدور أحداث الثلاثية حول محورين رئيسين هما: حياة أسرة السارد، ويمثّل هذا المحور الجانب الذاتي لحكاية (الأنا)، وأما المحور الآخر، فهو حياة الريف والأوضاع الاجتماعية السائدة في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين، وهو يمثّل الجانب الموضوعي العام. ينفتح السرد في رواية "بقايا صور" على استرجاع السارد، وهو لا يزال في الثالثة من عمره، لصورة أبيه محمولاً على مَحْمَل، وقد كان الطفل لحظتئذٍ ينظر إليه، وهم يخرجون به من بوابة الدار، لا يدري إلى أين، والأم تبكي وراءه. ثم يخبرنا الطفل أنه ولد في هذه الدار في اللاذقية، ولكنه لا يذكر منها إلا بقايا صورها، لأنه حين يعود إليها في يفاعته تكون قد هُدمت، يقول السارد: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل... وكانت أمي تبكي وراءه... حين غاب عن أنظارنا، عدنا إلى باحة الدار، عبر البوابة الكبيرة التي بدون باب"[2]. ومن ثم يسترجع السارد عبر عملية الانتقال بين مقامات الزمن الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل) بعد أن انتقل مع أسرته إلى بلدة السويدية، ظروف أبيه، إذ يقوم الأب بالاشتراك مع جاره "كرياكو" بعملية تهريب، وقد تعرضا خلالها لعمليات التعذيب على أيدي اللصوص وقاطعي الطريق، أسفرت عمليات التعذيب هذه عن إصابة الأب بلفحة صدرية نُقل على أثرها إلى المستشفى: "هذا البرتقال هو الذي رأيته في باحة الدار ذلك اليوم، كما رأيت والدي الذي عاد به كرياكو مريضاً بذبحة صدرية، محمولاً على نقالة. وقالت الأم لنا: "أخذوه إلى المستشفى بين الموت والحياة"..."[3]. ثم يتابع السارد استذكاره لتلك المرحلة من حياة الأسرة قبل أن تستقر في مدينة الاسكندرونة ، فيصف حياته والظروف المتقلبة التي عاشها مع أسرته، إذ

(1) صبحي: مطارحات في فن القول، ص 196.

(2) مينه، بقايا صور، ص 53.

(3) المرجع نفسه ، ص 77.

يقول: "لقد تحدّثت إلينا أخواتي وأنا، حديثاً طويلاً عن أيامها وذكرياتها. والتقطت من حديثها ما جعلني ألصق صوراً رسمها غيري على مساحة العدم الذي سبق الدار، وأجمع الشتات للصور التي تلت ذلك، حتى الزمن الذي وعيت في الأشياء وحدي، الأشياء التي رأيتها وعشتها مع أسرتي، ورأيتها وعشتها عبر السنين الطوال من طفولتي إلى كهولتي"[1].

وقد وصف السارد/ الطفل أسرته وصفاً دقيقاً، دون أن يُهمل أي فرد من أفرادها، إذ تتكون هذه الأسرة من (أب، وأم، وثلاث أخوات، والطفل- السارد). فالوالدان، على امتداد الثلاثية، يمثلان طرفين متناقضين، ذلك أن الأب قد بدا رجلاً سلبياً، غير مسؤول إزاء أسرته، عاجزاً عن الفعل ومواجهة الأحداث الاجتماعية، فاقداً للإرادة التي تمكّنه من حمل المسؤولية. ومن هنا، فإن الأسرة ظلت تفتقد الشعور بوجوده، يقول السارد: "لو كنتَ أباً كالآباء ما أحوجتنا إلى ذلّ المختار ولا رضيت أن تكون ابنتك خادماً عند الناس"[2]. فالأب، كما يصوره السارد، محكوم بثالوث مصائبي، بقي ملازماً له طيلة حياته: "وسنعرف نحن، حين نكبر، هذا الثالوث المصائبي للأب الذي يشرب حيثما تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في الفلاة أو الخمارة، تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين والمخمورين"[3]. وقد أدى هذا الثالوث المصائبي إلى خلق فجوة كبيرة بينه وبين أسرته، فقد تهون عليه أسرته مقابل زجاجة عرق أو امرأة. وهذا ما يمكن أن نلاحظه على امتداد الثلاثية، وهو يؤكد لامسؤوليته ولامبالاته، وانتفاء أبوّته تجاه أسرته، مما جعله يفتقد لأية صفة ترفع من شأنه أمام أسرته، ولاسيما الابن.

وقد اتصف الأب برحيله الدائم، وهي صفة ذات بعد إشكالي يتمثل في غياب دور الأب في حياة الأسرة، ظلت ملازمة له على امتداد الثلاثية، وقد كشفت الثلاثية حقيقة هذا الرحيل الذي كان طلب الرزق باعثه الرئيس، إلا أنه لم يكن ليغير واقع الأسرة إلى الأفضل،

---

(1) مينه، بقايا صور، ص ص 57-58.

(2) المرجع نفسه، ص 141.

(3) المرجع نفسه، ص 110.

بل على العكس تماماً، فقد أسهم، إلى حد بعيد، في إيصال الأسرة إلى دروب التشرد والمعاناة الشاقة. ومن هنا، تظهر حدة هذه الإشكالية.

إن اتصاف الأب باللامبالاة واللامسؤولية، وهما، كما أشرت آنفاً، محددات رئيسة في ثالوثه المصائبي، جعل رحيله يسفر عن تداعيات عميقة الأثر على المكوّن الأسري؛ فالأب في اندفاعه إلى الهروب خارج البيت، ما هو إلا محاولة منه لنسيان واقعه المعيش، خصوصاً بعد حادثة المرض التي تعرض لها عندما كان الابن لا يتجاوز الثالثة من عمره، هذا المرض الذي كشف عجز الأب عن تجسيد الأبوّة الحقيقية تجاه أسرته، والتي تتمثل في المسؤولية التامة تجاههم، فهو في لحظة المرض أحسّ بمضاعفة وحشته النفسية، إذ سبب له المرض عجزاً ذاتياً وجسمياً، فلم يعد، كما كان من قبل، رجلاً كاملاً وقوياً، عندها أدرك الأب واقعه الجديد الذي كشف عنه المرض، مما دفعه إلى الهروب من مسؤوليته تلك. والذي زاد الأمر تعقيداً، أن هروبه جاء من واقع سيء إلى واقع أسوأ، تمثّل في الغياب المتكرر عن البيت، وإقباله على الخمرة التي تنسيه دور الأبوّة والمسؤولية التي هرب من تجسيدها، يقول السارد: "هو الذي في السكر كان يُغرق تعاسات دنياه"[1]. فالأب، كما ظهر على امتداد الثلاثية، دائم الرحيل[2]، لا يكاد يستقر، حتى يفكر في الرحيل ثانية، ولأن رحيله كان طلباً للرزق، فإن فشله في مزاولة الأعمال والمهن هو المسوّغ الفعلي وراء هذا الرحيل.

وقد تأكدت سلبية الأب في هذا الرحيل/ الغياب من خلال تخليه عن أبوّته ومسؤوليته تجاه أسرته، يقول السارد: "يرحل وكل قصده أن يعود كما يرحل، ممارساً كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما، ولكنه، بنفس القصد، والأصح دونه، ينسى كل ذلك، كأنما هو ليس زوجاً ولا أباً. يعيش في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، ينسى، طوال غيبته، ما كان قبل غيبته، يفقد، بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله"[3].

---

(1) مينه، بقايا صور، 269.

(2) انظر: رحيل الأب الدائم في بقايا صور: 58، 71، 74، 79، 85، 96، 97، 113،... والمستنقع: 24، 198، 235، 236، 383، والقطاف: 9، 10، 36، 37، 64، 127، 249، 306، 328، 335، 360.

(3) مينه: بقايا صور، ص 111.

إن رحيل الأب لم يكن إلا تشرداً، كما هو في اعتقاد الأسرة، "وحتى الرحيل كان تشرداً"[1]. ونقرأ أيضاً في "القطاف": "كان ينغمس أكثر فأكثر في السكر، وفي التشرد، ويتركنا لرحمة الأقدار"[2]. وقد ارتبط رحيل الأب بالخوف المنبثق عن ترك الأسرة وحيدة في الريف المقفر والظلمة والفقر: "أعلن أنه سيعمل اسكافياً في القرى التي ذهب إليها بائعاً متجولاً وعاد خائباً [...] وعلينا أن ندخل قوقعة الخوف والترقب، وعلى الظلمة والريح والحقل المقفر وكل أشباح الليالي الطويلة أن تكف عن تعذيبنا..."[3]. وقد بقي هذا الخوف هاجساً يطارد هذه الأسرة كهاجس الرحيل. وقد أشارت "نجاح العطار" في مقدمتها لـ"بقايا صور" إلى أن "الخوف الذي يمتد سلكاً ناظماً، أو يتموضع عجينة أساسية منه كل التشكل الروائي، سيتجاوز، لو نحن قمنا بإحصاء كلماته الحرفية أو الدلالية، مئات الكلمات، وإننا لنضطرب، أمام هذا الوجود العميق والمتطاول للخوف في الرواية"[4].

إن هذا القدر من الوصف لم يكن مقتصراً على "بقايا صور"، بل يمكن سحبه على بقية الثلاثية، ومن هنا، يمكن أن ندرك حجم الإشكالية التي تكشفت في تلازم رحيل الأب من ناحية، وخوف الأسرة المنبثق عنه من ناحية أخرى. ولأن الخوف كان يشكل قدر أفراد الأسرة، علاوة على قدر الفقر والتشرد والضياع، فإن (الأم) تجسد خوفها المرعب على أبنائها، فهي التي عانت من عذابات الخوف الذي يسببه رحيل الأب، وهي، في الوقت ذاته، تحاول أن توفر القسط الأوفر من الأمن المفتقد من جانب الأب لأبنائها. وقد وصفها السارد بقوله: "كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطّى عبر الحقول، يزأر مع الريح، يندس في المطر والظلمة، ويزحف صامتاً كالهول فتلتقطه حواسّها، وتتيقظ مجفلة في كل لحظة أن تسمع نقباً في الجدار أو طرقاً على الباب [...] وعندئذٍ كانت الأم بعفوية دجاجة رأت ظل غراب على الأرض تحتضننا ونحن نيام"[5].

---

(1) مينه: بقايا صور، ص 241.

(2) المرجع نفسه، ص 338.

(3) المرجع نفسه، ص 113.

(4) المرجع نفسه، (المقدمة)، جدلية الخوف والجرأة، لنجاح العطار، ص 41.

(5) المرجع نفسه، ص100.

وقد بدت الأم صورة نقيضة للأب فيما يتعلق بحياة الأسرة، فهي مثال للتضحية والصبر والصمود أمام الصعاب والتحديات، فهي إذا ما حاولت ثني الأب عن سكره، أو إذا ما حاولت أن تذكّره بالفشل الدائم له، تبقى عرضة للإيذاء الجسدي والنفسي. يقول السارد: "سمعت أمي تقول له: "أنت لا تعرف مكسبك من رأسمالك" فانتهرها وهددها بالضرب"[1]. وهي كذلك إذا ما كاشفته بواقعه السيئ، انهال عليه ضرباً وشتماً.

"صاح بها نزقاً كعادته:

- من هو ابن الكلب هذا الذي قال؟ بفهم بالخيل أكثر مني؟

- وأنت منذ متى صرت تفهم بالخيل؟

- منذ متى؟ يا بنت الكلب، أفهم بالخيل؟ وهل تحسبينني حماراً؟"[2].

ولأن الأم دائماً ما تستشعر ما يسببه إقبال الأب على الخمرة من إيذاء نفسي يعود على الأسرة؛ ظلت مواظبة في محاولاتها المتكررة على أن تثنيه عن شربها. فكثيراً ما عاد الأب إلى بيته وقد غيبته الخمرة عن وعيه، إلا أن الضرب والشتم يترقب الأم إذا ما حاولت نصحه: "كان يسكر في أية قرية يصلها. وكان يعود إلى البيت، وهو سكران، وكثيراً ما سقط في الطريق العام، وتطوّح بما يحمل من "صدر" فيه بقية المشبّك [...] ويظل ملقى على قارعة الطريق حتى تسرق أشياؤه ويفيق في اليوم التالي فلا يجد شيئاً، أو يراه من يعرفه فيحاول إنهاضه وإيصاله إلى البيت. كان يأتي مجروراً. ونسمع صوته من بعيد فنخرج من البيت، أمي وأختي وأنا لنحاول إدخاله وهو يتمنّع، ويشتم، ويحاول ضرب الوالدة وضربنا، وعندئذ نبكي ويتراكض الجيران ويحملونه بالقوّة إلى الفراش"[3].

ومما زاد من معاناة الأم، هو إقبال الأب على بناء علاقات شبقيّة ماخورية مع غيرها من النساء. ومما زاد الأمر تعقيداً، إن الأب كان يقيم علاقاته تلك على علم مسبق من زوجته، وعلى مرأى منها، كعلاقته "بزنوبة" والأرملة، كان يسكر، يخرج في الليل إلى لقاء

(1) مينه، بقايا صور، ص ص96-97.

(2) مينه: المستنقع، ص ص 25-26.

(3) المرجع نفسه، ص ص 104-105.

الأرملة، ولكن هذا ما كنا نجهله نحن. كان يفعله ليلاً، وفي النهار نجده بيننا"[1]. وكذلك علاقته "بالست غندف"، إذ سمعت الأم تهامسهما معاً، فما كان من الأم لحظتئذ إلا البكاء والتفجّع: "رأيت أبي يهمس مع غندف. انتهى ذلك الشعور الأليم الذي انتابني ومع كل الإشفاق الذي أخذني على أمي، والتوجع لدموعها [...] كان والدي ينام بعيداً عنّا، نوماً عميقاً فيه شخير، من فعل السكر، وغندف التي انفردت عنّا، أول الليل، عادت ونامت إلى جانب ابنها، الذي كلُّه مؤخرة، وأمي المسكينة المفجوعة أبداً بزوجها، والتي تجددت فجيعتها ليلة أمس"[2].

إن توجّه الأب إلى إقامة علاقات ماخورية مع العديد من النساء، يمكن أن نرجعه في الأصل، إلى طبيعة العلاقة التي تربطه بزوجته: والدة الطفل/ السارد، إذ لم تكن علاقتهما حميميّة، ولعل حديث الابن يؤكد هذه الطبيعة الباهتة، والتي لم تقم على الحب المتبادل، إذ يقول: "وعلمت حين تقدّم بي العمر، أن والدي هو من نفس بلدة السويديّة وصديق خالي قد تزوّج أمي اليتيمة التي لم يبق لها أحد والتي انتقلت إلى كوخ "الرجل الكبير" وفيه خرجت عروساً لتتقاسم الوالد غربته وشقاءه"[3]. وهي ذاتها العلاقة التي ذهب أحد النقّاد في تخمينه إلى أنها "لم تكن علاقة حب، بل إن ذلك الزواج كان مبعثه الشفقة والإحساس بواجب رعاية أخت الصديق الوحيدة واليتيمة. وهذا على الأقل، يبرر لامبالاة الزوج تجاه الزوجة"[4].

ولقد بدت الأم، أمام حضور الأب الطاغي الذي تجسّد بالقمع واللامبالاة، مثالاً للمرأة السلبيّة والانهزامية، فهي مستسلمة لا تملك الإرادة على الثورة والتمرد. وقد وصفها "مينه" في خارج متنه الروائي بقوله: "إنها أكثر الشخصيات النسائية سلبية في الظاهر. امرأة مسحوقة بالفقر والخوف وأفعال الزوج الخائب. ترد على تحديات الحياة بالبكاء، وهي قانعة خانعة أمام ضغوط اجتماعية وبالغة السوء [...] ولهذا بدت امرأة خانعة، ترسف في أسر التقاليد، وتخضع لذكورية الرجل وحقه في أن يتصرف على هواه، وتقبل حتى الضرب منه

---

(1) مينه: بقايا صور، ص 152.

(2) مينه: القطاف، ص 27.

(3) مينه: بقايا صور، ص ص65-66.

(4) محمد محمد أبو خضور: الحب والموت في ذاكرة طفل، مجلة "الفكر العربي"، عدد 26، مارس 1982، ص227.

باعتباره قيّماً عليها[1]. ومما يؤكد استسلام الأم وانهزاميتها أمام سلطة الأب، أنها كثيراً ما كانت تنسحب من مواجهة الأب اتقاءً لغضبه ونزقه، فاقدة كلّ أمل في انصلاح أمره واستقامته، يقول السارد: "انسحبت الأم صامتة. وهي تعرف أخلاق الوالد، إنه على حافة الانفجار، وإذا انفجر فسيضربها. في حالة الغضب لا يسأل عن شيء [...] ومن الأفضل ألا تستفزه. لقد قطعت الأمل منذ زمن بعيد، في انصلاحه. هذا هو: سكير، خاسر، مشاغب، لا يسكت على واحدة، ولا يأبه، حين يتصرف، بالعواقب"[2].

وأما الأخوات، وهن ثلاث، فقد ضحين بطفولتهن الغضة في سبيل مساعدة الأسرة على العيش. وقد ظهر الأب تجاههن لا مبالياً، فاقداً للنزعة الأبوية، وذلك عندما أقدم على بيع طفولتهن للخدمة في بيوت الناس، يقول السارد: "باع والدي، في البدء عاماً من طفولة شقيقتي الكبرى. باع، بعدها، عاماً من طفولة شقيقتي الأصغر، وسيبيع حين تكبر شقيقتي الصغرى عاماً من طفولتها أيضاً"[3]. ولم تقف لا مبالاة الأب عند هذا الحد من بيع طفولة الشقيقات للخدمة في بيوت الناس، بل أخذ يستلف أجرة الشقيقتين، كي يلبي رغباته وشهواته في شرب الخمرة، وممارسة الأعمال الفاشلة: "ذهب الوالد إلى المدينة ليستلف على أجرة الشقيقتين. حصل على سلفة ما، وسكر، ونام. ونسي أننا هناك، تحت التينة، في العراء، وأنني وشقيقتي شحذنا من تلك الخيرية، شيئاً من الهريسة وشيئاً من اللحم، وحملناهما إلى الوالدة التي بكت قبل أن تمد يدها"[4].

وأما الطفل، فهو السارد الذي يسرد حكاية الثلاثية، إذ تبدأ هذه الحكاية منذ أن بلغ الطفل الثالثة في "بقايا صور". وقد حاول المؤلف/ السارد أن يسترجع في ذاكرته الأشياء كما وعاها أو كما سمعها من والديه وأقربائه فيما بعد في عملية توليف وابتكار، لا تطمس الأحداث كلها، ولا تستعيد الأحداث كلها، بل تنتقي منها وتبنيها بناءً جديداً يقوم على

(1) مينه: هواجس في التجربة الروائية، ص28.
(2) مينه: القطاف، 186.
(3) مينه: بقايا صور، 256.
(4) المرجع نفسه، ص 257.

أساس من الحقيقة التي كانت ولكن ليس بحرفيتها[1]، يقول السارد: "كنت ابن ثلاث سنوات. أمي تؤكد هذا وأنا استغربه، وربما كانت قوة انبعاث الأشياء الماضية في ذاكرتي تفسر استرجاع طيوف الطفولة البعيدة تلك [...] لقد تحدثت إلينا أخواتي وأنا، حديثاً طويلاً عن أيامها وذكرياتها. والتقطت من حديثها ما جعلني ألصق صوراً رسمها غيري على مساحة العدم الذي سبق الدار، وأجمع الشتات للصور التي تلت ذلك..."[2].

لقد كان الطفل/ السارد الولد الوحيد والأثير بين ثلاث بنات، وهو الطفل الذي سيبقى على قيد الحياة بعد موت ثلاثة أطفال ذكور جاءوا من بعده: "في هذه الدار ولدت [...] وأن أمي الصغيرة ابتسمت- كما قالوا- للنبأ، ولأني الصبي الوحيد بعد ثلاث بنات، والصبي الذي سيبقى وحيداً لأن إخوته اللاحقين سيموتون الواحد بعد الآخر، بالملاريا والتيفوئيد والجدري، وفي حال من الفقر تبلغ حدّ الجوع"[3].

وأما الجانب الموضوعي/ العام في مقابل الذاتي/ الخاص، فإن المؤلف/ السارد يُبرز في ثلاثيته شاهداً على الحياة الاجتماعية والسياسية- التاريخية التي سادت الريف السوري في فترة العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. وفي هذا التزاوج بين المستويين: العام والخاص، تتشكّل أسلوبية الخطاب السردي في ثلاثية مينه. فالسارد في الجزء الأول "بقايا صور" يبرز شاهداً على الحياة الاجتماعية، ولاسيّما حياة الريف السوري القابع في شمال سوريا والمجاور لحدود لواء الاسكندرونة؛ فهو يصف فقر الفلاحين وما يتعرضون له من استغلال الأغوات ومالكي الأراضي، يقول السارد: "كنّا سجناء مقيدين على نحو ما. دَيْن المختار هو القيد، وكوخه الطيني هو السجن، وموسم القز الذي سنربي دودته لن يأتي قبل شهور. سيبقى قسم منها، وسنضطر إلى الاستدانة مع الفائدة، ويتراكم الدّيَن مع الشتاء..."[4]. ويقول في موضع آخر: كان المرابعون يسمعون، يتألمون لحال الأم ولا يتدخلون. نذالة المختار وقسوته معروفتان، وهم أجراء مثل والدنا. قد يهرب أحدهم أو يسجن حين

(1) انظر: صبحي: مطارحات في فن القول، ص 194.

(2) مينه: بقايا صور، ص ص 57-58.

(3) مينه: بقايا صور ، ص ص 53- 54.

(4) المرجع نفسه، ص ص 113- 114.

يطفح الكيل وتحدث مشكلة... الأم سمعت بهذه المشاكل، وكانت تقول: يا ويله، كيف سيواجه ربه؟"[1].

وقد رصد السارد في نهاية "بقايا صور" الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المتردية التي أصابت الفلاحين الفقراء في أعقاب نكبة الحرير الطبيعي، تلك الصناعة الوطنية، التي قتلها غزو الحرير الصناعي، "كانت الأخبار سيئة. من اللوشية جاءت أخبار سيئة. تجّار الحرير، الذين اعتادوا التقاطر على البلدة، والتزاحم على شراء المحصول، لم يصل منهم إلا عدد قليل [...]، جاء الرجال من الجوار. صاروا يجيئون بعد أن جمعتهم المصيبة والفراغ. سَمِعْتُهم يتحدّثون، ويشتمون، وينكتون الأرض بأعواد يابسة، في أيديهم وهم يقرفصون في حلقة للصفن واجترار الهموم. وكنّا نسأل الوالدة عن الكلمات التي لا نفهمها، ومع ذلك نحفظها لكثرة ما ترددت. كانوا يقولون:

"- الحرير الهندي خرّب بيوتنا.

- الصيني.

-لا، الهندي..

- الشيطاني.. نحن لم نره على كل حال.. يقولون إنه حرير اصطناعي سيء، ومع ذلك امتلأت به بلاد برّه.. فماذا نصنع نحن؟"[2].

فالسارد، هنا، يرصد الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المتردية التي أصابت الريف السوري، وما أسفرت عنه هذه الأوضاع من تمرد الفلاحين على بعض الإقطاعيين والأغوات. وقد انتهى هذا التمرد إلى صراع دامٍ بين الدرك وهؤلاء الفلاحين. وذلك على أثر عمليات النهب التي أقدم عليها الفلاحون من مخزن لسيد إقطاعي ظل يحتفظ بكميات وفيرة من الحبوب. وقد صور لنا السارد هذا الصراع الدامي في مشهد ثوري يعكس "معاني التحدي والصمود والكبرياء والرفض لدى الإنسان، والدفاع عن نبل هذه المشاعر

(1) مينه: بقايا صور، ص 116.

(2) المرجع نفسه، ص ص 162- 164.

وعظمتها"[1]. وكان نتيجة هذا الصراع مقتل تلك المرأة البائسة "زنوبة" بوصفها رمزاً للثورة القادمة، وقد وصف السارد الصراع بقوله: "هجم الدرك على الفلاحين بالبنادق والعصي. هرب بعضهم وبقي آخرون [...] اشتبك والد أحد الموقوفين مع أول دركي وصل إليه.. حدث صخب وسمعت طلقات في الهواء [...] استمرت المعركة في الباحة. كان الرصاص يلعلع ومعه الشتائم والنداءات. لم نعد نستطيع التمييز بين الأشياء أو الناس، وبدا لوهلة أن القرية كلها تشترك في المعركة، وأن الرصاص ينهمر من كل الجهات، وسمعنا أصواتاً عنيفة مزمجرة وأنّات الجرحى، وعويلاً حاداً ناشجاً ثم هتف صوت خشن خائف:

- النار.. انظروا النار.. المخزن يحترق..

كانت تقف على حافة السطح، ممزقة على حافة السطح، ممزقة الثياب، منفوشة الشعر، مقهقهة كجنيّة رهيبة أسطورية، والنار والدخان يتعاليان من حواليها، والذين تحت يصيحون بها أن تنزل، أن تلقي بنفسها قبل أن ينهار السقف بها، وهي ماضية في قهقهتها الهستيريّة، رافعة بيديها زجاجة الكاز التي اشتعلت بها النار من الفوهة التي فتحها اللصوص في سقف المخزن، [...] بعد ذلك حدث شيء رهيب، كان ذروة تلك الفتنة العاصفة ونهايته. أطلق دركي من وراء إحدى الأشجار رصاصة باتجاه السطح، ومع صرخة خرجت كالزئير ودوّت فوق جميع الصرخات، تهاوى جسم زنوبة كخرقة أطارتها هبّة ريح شديدة، وسقط في الباحة الأمامية للمخزن. وانكتم صوت تلك البائسة إلى الأبد"[2].

وفي رواية "المستنقع" (الجزء الثاني من الثلاثية)، تنتقل أسرة الطفل/ السارد إلى مدينة الاسكندرونة، وقد بلغ السارد في بداية أحداث الرواية الثامنة من عمره، الأمر الذي جعله يمتلك رؤية واسعة للحياة التي يعيشها . ولذا، فإننا نجده يقدم في هذا الجزء "شهادة صريحة حملت رؤية الكاتب بعد تمام نضجه لظروف شديدة القسوة، كان يعيشها الشعب السوري في منطقة "المستنقع" في شمال سوريا، ، إبّان الأزمة الاقتصادية العالمية عام 1929- 1932، وحتى اقتطاع تركيا لواء الاسكندرونة أو سلخه عن الوطن الأم- سوريا- بالتواطؤ مع

(1) كامل الخطيب وعبد الرزاق عيد: عالم حنا مينه الروائي، دار الآداب، بيروت، 1997، ص 117.

(2) انظر: مينه: بقايا صور، ص ص 354- 357.

المستعمرين الفرنسيين"[1]. ونحن نستدل على أن الطفل/ السارد بدأ يتشكّل لديه وعي عميق ورؤية واسعة تجعله قادراً على تفسير الواقع الذي يحيط بأسرته ومجتمعه، إذ يقول: "كنت مفرطاً في التفكير بمقدار ما أنا مفرط في الحساسية، ومفرطاً بالتساؤل بمقدار ما أنا مفرط في التأمل في حالنا وحال الناس من حولنا، لكن أمي كانت تردّ شقاءنا كلّه إلى خطايانا، بل ترد شقاء الحي كلّه إلى خطايا الحي"[2].

ونحن إذا ما اعتبرنا "بقايا صور" شهادة يقدمها السارد على الأوضاع الاجتماعية المتردية التي أصابت الريف السوري في عشرينيات القرن العشرين، فإن رواية "المستنقع"، علاوة على أنها تمثل جزءاً من سيرة السارد الخاصة، فهي تعد، في أحد مستوياتها، "شهادة على مسيرة الحركة العمالية في مدينة الاسكندرونة وبداية انتشار الفكر الماركسي"[3].

ويصرّح "مينه" في خارج متنه الروائي، إلى أن ثلاثيته هذه، تقدم توثيقاً تاريخياً وفنّياً لجزء مهم من حياته وحياة المنطقة التي نشأ فيها مع أسرته في شمال سوريا . وقد جاء في وصف روايته "المستنقع" قوله: "الحياة في المستنقع" غير الحياة في "بقايا صور" وإن كان الفقر واحداً والشقاء واحداً والتململ واحداً تقريباً، ونظل نتابع حياة عائلة الطفل، وحياة المدينة، والبيئة العمالية، من خلال عيني الطفل الذي يروي الأحداث كشاهد عليها أيضاً، إلى أن يبلغ الرابعة عشرة من عمره"[4].

وإذا ما تتبعنا فصول "المستنقع"، وعددها اثنان وعشرون فصلاً، نجد أن الخطاب السردي، الذي يعرض لحكاية الذات الساردة، يمتد على مساحة أحد عشر فصلاً. وفي هذا الجانب يهيمن الخطاب السردي في بعده السير ذاتي، فتغدو الأحداث مزيجاً من الصور والمواقف، تنطلق من ذات راصدة ثم تعود إليها. وقد عمد السارد إلى التعريف بوضعية أسرته، وتناول بعض الأحدث الخاصة، التي لها وقع سيء أو حسن عليه كذكرياته في

(1) شمس الدين موسى: رواية المستنقع والسيرة الذاتية لحنا مينه، مجلة "فصول"، عدد 26، مجلد2، 1982، ص 267.

(2) مينه: المستنقع، ص 92.

(3) محمد الباردي: عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 81.

(4) صبحي: مطارحات في فن القول، ص ص197 – 198.

المدرسة[1]، ثم ينتقل إلى وصف الحي[2]، وهو لا يستمر على وتيرة واحدة، ولكن يعود بين الفينة والأخرى إلى سرد بعض ما تذكّر من أحداث كوصفه للأفراح، وقد يسهب في حديثه عن الخال المغرم بالموسيقى[3]. غير أن الخطاب الذاتي/ الخاص يبدأ بالانحسار مع نهاية الفصل الحادي عشر، ليهيمن الخطاب السردي في بعده الجماعي/ العام على المتن الروائي الممتد على مساحة خمسة فصول، هي من الفصل الثاني عشر وحتى نهاية الفصل السادس عشر، فتتحول هذا المساحة إلى ملحمة شعبية يناضل الفقراء فيها من أجل حياة كريمة. وعبر هذه المساحة النصية، عمد السارد إلى رصد حياة مدينة، إبّان الأزمة الاقتصادية التي بدأت تعصف بالعالم، وقد صدرها آنذاك الانتداب الفرنسي إلى سوريا. فقد انتشرت البطالة بين سكان المدينة، وازداد فقر الناس وجوعهم بعد أن عمّ الكساد معظم الصناعات التي يعتاش منها الناس، وبعد أن تعطّل العمل في المرفأ وسكة الحديد وغيرها من مصادر العيش، يقول السارد: "اشتدت البطالة في المدينة مع اشتداد الأزمة. كان العمل في المرفأ يشكل المورد الأساسي لفئات كثيرة من الناس. وعندما توقف بدا وكأن الحركة قد شُلّت تماماً، وأن مجاعة مخيفة تزحف كغيمة سوداء في السماء. كانت الصناعة معدومة والحرف اليدوية البسيطة هي كل ما تعرفه المدينة. وكان السكان يعيشون من العمل في المرفأ وسكة الحديد وشركة "عرق السوس"[...] ولقد توقف العمل في المرفأ وسكة الحديد وشركة "عرق السوس". صادرات سورية من الحبوب والمحاصيل الزراعية بارت..."[4].

وقد رصد السارد بدايات تشكُّل الوعي النقابي لدى عمال المرفأ وسكة الحديد وغيرهم من أرباب المهن التي تعطلت أعمالهم بعد أن لحقت بهم أذى الأزمة الاقتصادية، كما وصف نضالهم من أجل تشكيل نقابات لهم، وذلك من خلال اجتماعاتهم المتواصلة في "حديقة المنشية"، وهي الحديقة العامة في المدينة، وانضمام "فايز الشعلة" و"عبده حسني" إلى هذه الاجتماعات. يقول السارد: "وخلال الأزمة الاقتصادية والبطالة التي انتشرت بين الرجال،

---

(1) انظر: مينه: المستنقع، (الفصل الثاني)، ص ص 31- 49.

(2) انظر: المرجع نفسه، (الفصل الثالث)، ص 50 وما بعدها.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص 131 وما بعدها.

(4) مينه: المستنقع، ص 242.

صارت الحديقة مكان تجمعهم[...] ولكن تردد هذا الشاب الذي، يُدعى فايز الشعلة، إلى الحديقة كان لأمر آخر. إنه، هنا، يجتمع ببعض الشباب، وكان يصغي أكثر مما يتكلم، وكثيراً ما رأيت "عبده حسني" ينضم إلى حلقتهم في فيء أشجار الكينا، وكثيراً ما أبدى إعجابه به ونقل عن لسانه كلاماً يتعلق بتأليف "سنديكا" [نقابة] لعمال الميناء"[1].

وقد تحولت اجتماعات العمّال العاطلين عن العمل إلى مظاهرة حاشدة، قادها "فايز الشعلة". وقد شهدت هذه المظاهرات خطابات ثورية، وأخذت تتعالى أصوات المتظاهرين بهتافات ضد الفرنسيين المستعمرين والبطالة والجوع، وتدعو إلى إطلاق سراح المعتقلين. وقد اتجهت هذه المظاهرات نحو السراي. غير أنها تحولت عن نهجها السلمي إلى معركة دامية، راح ضحيتها عدد من القتلى والجرحى. يقول السارد: "كانت هذه أول معركة من نوعها أشهدها. معركة حقيقية، وحشية، غادرة، يتساقط فيها القتلى والجرحى من الرجال والشباب والأطفال، لأن الرصاص كان يطلق بغير تمييز على الناس العزل، الذين حاولوا رفع الصوت في سبيل مطالب وطنية واجتماعية..."[2].

وفي القطاف (الجزء الأخير من الثلاثية)، يتجه الخطاب السردي إلى سرد المرحلة الثالثة والأخيرة من رحلة العائلة. وهي مرحلة العودة مجدداً من الرحلة المكوكية التي بدأتها أسرة السارد من اللاذقية إلى الريف السوري، ومن ثم إلى اللاذقية، حيث استقرت هذه الأسرة في المدينة. وقد بلغ السارد، عند عودة أسرته، الرابعة عشرة من عمرة. وقد اتجه السارد، في هذا الجزء، إلى وصف رحلة الشقاء والتشرد والضياع التي مرت بها أسرته، فهو يقول: "لماذا يا رب، كتبت عليّ أن أبقى في هجرة متواصلة؟ من اللاذقية إلى السويدية، ومنها إلى الأكبر، وقرة أغاج، واسكندرونة، وفي كل مدينة أو قرية، نقضي سنوات، ثم يحملنا الوالد كالزوّادة الفارغة، في عنقه، ويمشي، على جوانب الطرق، في التيه الكبير، تتشرد

(1) مينه: المستنقع، ص ص 246-247.

(2) المرجع نفسه، ص306.

العائلة. يضيع أفرادها، كذلك ضاعت أختي الكبيرة، ومات صبيّان وبنت، وصارت الأم إلى الخدمة في بيوت الناس"[1].

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول: إن التزاوج بين مستويين من الخطاب، هما: الخطاب الذاتي/ الخاص والموضوعي/ العام، هو ما يميّز أسلوبية الخطاب السردي في ثلاثيتي "شكري" و"مينه" بوصفهما روايتين سير ذاتيتين، تستجيبان تارة إلى الميثاق السيري الذي حدده "لوجون" بقوله: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة"[2]، وتشكلان، تارة أخرى، خرقاً صريحاً لهذا الميثاق، فتبتعدان قليلاً عن الوجود(الخاص) والحياة (الفردية) والتاريخ (الشخصي) الذي حددهما تعريف لوجون، إلى إطار موضوعي- عام، ليشمل فضاءً اجتماعياً وتاريخياً أوسع لحياة المؤلف/ السارد الخاصة.

خامساً: الإنشائيّة الفنيّة في كتابة "رواية السيرة الذاتيّة".

إن الحديث عن الإنشائية الفنية لأي نوع من الأنواع الأدبية، إنما يقع في إطار الشكل الفني لهذا النوع أو ذاك، وهو جانب له أهمية بارزة، ولاسيّما أنه يمس مسألة التجنيس التي لا تزال تعنى بتصنيف الأعمال الكتابية وفق أنواع/ أجناس أدبية، أصبح لها سمات ومقومات فنية وشكلية مستقرة، عبر المسيرة التاريخية للكتابة الإبداعية.

ولعل مسألة التجنيس التي يمارسها النقاد على الكتابات الإبداعية، لها من الأهمية ما لا ينبغي التغاضي عنها، ولاسيّما أنها ترسم المنطلقات والرؤى النقدية التي توجّه السياسات النوعية في القراءة النقدية، والتي لا تزال تواجه أزمة في هوية النقد الأدبي، خصوصاً عند غياب المرجعية النوعية للكثير من الكتابات الإبداعية. ومن هنا، فإننا إزاء مستوى من مستويات السرد، له ملامح النوع الأدبي القائم بذاته، وهو نوع يمزج بين الرواية والسيرة الذاتية في سياق نصي واحد، لينتج كتابة نوعية/ تجنيسيّة ثالثة، هي ما تعرف بـ"رواية

---

(1) مينه، القطاف، ص ص 9، 10.

(2) لوجون: السيرة الذاتية، ص 22.

السيرة الذاتية"، وهي، على حد وصف أحد النقاد: "تلك الروايات السيريّة التي تُشعرك كمتلق بأنها تأريخ حياتي أو ثقافي أو فكري لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة، وإنما بشروط الكتابة الشكلية الروائية. بمعنى أن يكون شكل الرواية جسراً للتمويه أثناء الكشف عن الذات، دون أن يكون هذا الكشف مباشراً على الطريقة التي استنها طه حسين في كتابه "الأيام"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن ثمة مدوّنة عربية واسعة في "رواية السيرة الذاتية". وقد عرضت هذه المدوّنة لحياة كتّابها، وفق أساليب كتابية وأشكال سردية كثيرة. وهذا يعني أننا لسنا في صدد أسلوب واحد في كتابة رواية السيرة الذاتية، وإنما هناك أساليب وطرائق مختلفة في الكتابة. ونحن، هنا، سنقف على أبرز المقومات الفنية العامة التي تميّز هذا النوع من الكتابة، لعلّ من أبرزها: المقام السردي، وزمكانية المقام السردي، والترتيب الزمني.

أ- المقام السردي[2].

إن لرواية السيرة الذاتية، بوصفها شكلاً من الأشكال السردية القوليّة، مؤلفاً/ منتجاً للنص، وسارداً هو الشخص الذي يقوم بسرد المرويّات، وقارئاً فضولياً يقرؤها. ولذا يكون هنا مقامان: مقام سردي ومقام كتابي. وفي "الرواية السيريّة" لا يكون السارد كائناً ورقياً يصنعه المؤلف، بل هو كائن أنطولوجي حقيقي يحيل على المؤلف- منتج النص. وكذلك القارئ لا يكون قارئاً مفترضاً يخاطبه السارد، بل هو قارئ حقيقي، يتجه المؤلف إليه في خطابه ليبرر له حياته أو يقدّم بين يديه شهاداته أو يعترف له بأخطاء كان قد فعلها في حياته الخاصة. غير أن المؤلف يتحوّل إلى سارد لأنه سيخضع مروياته لمقتضيات الكتابة الفنية حتى يصل إلى مخاطبه. ولذا، فنحن في "رواية السيرة الذاتية، أمام مقامين متطابقين: مقام السرد ومقام الكتابة. وعليه، فإن "حنا مينه" ومحمد شكري، هما الصوتان السرديان اللذان يتحدثان

---

(1) مناصرة: السيرة الروائية، (مرجع سابق)، موقع على شبكة الانترنت.

(2) المقام السردي: هو العلاقة بين السارد والفعل السردي. انظر: جيرالد بيرنس: المصطلح السردي مرجع سابق)، ص218.

عن تجربتهما الخاصة في ثلاثيتيهما. وفي هاتين الثلاثيتين يظهر صوت السارد من خلال استعمال ضمير نحوي هو ضمير (المتكلّم)، إذ يتحدد بوساطته (التطابق) بين السارد والشخصية الرئيسة، وهو ما يطلق عليه "جيرار جينيت" السرد "القصصي الذاتي" أثناء تصنيفه لأصوات الحكي[1].

يستهل "مينه" "بقايا صور" (الجزء الأول من ثلاثيته) بهذا المقطع السردي على لسان السارد، إذ يقول: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل.. وكانت أمي تبكي وراءه.."[2]. وعلى نحو مماثل، يستهل "شكري" "الخبز الحافي" (الجزء الأول من ثلاثيته) بهذا المقطع السردي على لسان السارد، إذ يقول: "صباح الخير أيها الليليّون، صباح الخير أيها النهاريون، صباح الخير يا طنجة المنغرسة في زمن زئبقي. ها أنذا أعود لأجوس كالسائر نائماً، عبر الأزقّة والذكريات، عبر ما أخططه عن حياتي الماضية الحاضرة.. كلمات واستيهامات وندوب لا يلتئمها القول. أين عمري من هذا النسج الكلامي؟"[3]. وإذا ما انتقلنا إلى نص المتن الروائي، والذي اكتفى المؤلف بترقيمه، إذ يبدأ فصله الأول بهذا المقطع السردي، وهو على لسان السارد، إذ يقول: "أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي. لم أعد ابكي عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئاً. أرى الناس أيضاً يبكون الجاعة في الريف. القحط والحرب"[4]. ومن هنا، فإننا نجد في هاتين الثلاثيتين مقاماً سردياً رئيساً، يطابق مقام الكتابة؛ فالسارد، كما هو في الثلاثيتين، يسرد بلسان المؤلف، والمسرود له قارئ مفترض يتطابق مع القارئ الحقيقي. وفي هذا الصدد، يصرّح "مينه"، في غير موضع، إلى تأكيد هذه المطابقة التي تحققت بين المؤلف وهو "مينه"، والسارد وهو الطفل الذي يحكي عنه، ومن ذلك قوله: "كبر الطفل الذي هو أنا"[5].

---

(1) انظر: فيليب لوجون: السيرة الذاتية مرجع سابق)، ص ص 24، 25.

(2) مينه: بقايا صور، ص53.

(3) شكري: الخبز الحافي، ص 7.

(4) المرجع نفسه، ص 9.

(5) مينه: بقايا صور، 295.

وقد تتشكل داخل المقام السردي الرئيس الذي يتطابق فيه السارد مع المؤلف (السارد = المؤلف)، مقامات سردية (داخلية). ففي ثلاثية "مينه" تتعدد مثل هذه المقامات الداخلية، وهي مقامات يكون عونها الأول ظاهر وجلي وهو السارد الرئيس الذي يروي نص الحكاية باسم المؤلف الحقيقي للنص، وأما عونها السردي الثاني فهو يغيب أحياناً ويصعب علينا تحديده، مما يؤدي إلى خلق إشكالية، ولاسيّما عندما يتعلق الأمر بحياة السارد الذي يروي قصة حياته. ونستدل على هذا النوع من المقامات الذي يغيب عونها الثاني في ثلاثية "مينه"، وذلك من خلال ما أورده السارد في بداية "بقايا صور" عن ذلك الخطأ الذي وقع في تاريخ ميلاده، وهو حدث لم يكن السارد قد رآه، ولم يكن شاهداً عليه، وإنما رُوي له، وقد ساقه عن سيرته الخاصة، ولم يكن ليحدد لنا مصدره. يقول السارد: "عندما عُدت مساءً إلى البيت سألت والدي فلم يجبني. كان لا يقرأ ولا يكتب. العائلة كلها لا تقرأ ولا تكتب، وكذلك الحي. وقد قام المختار شبه الأمي، بعد ولادتي بعشرة أعوام، بتسجيل العائلة لأول مرة في دائرة الأحوال المدنية في مدينة إسكندرونة التي انتقلنا إليها. والدي لا يعرف كيف وقع الخطأ. ولست متأكداً من اهتمامه به بعد أن عرف. لقد شتم المختار وانتهر أمي التي اعتبرت الأمر كارثة. يبدو أنه ذهب إلى ذلك المختار برفقة قهوجي عجوز. وقال له أريد تسجيل عائلتي، وعدد له أفرادها، فأخرج المختار دواته النحاسية من زناره، وبريشة قصب كتب اسم الأب والأم والأولاد، وقد يكون سأله عن تاريخ ولادة كل منهم، وربما تكرم فوضع التواريخ من عنده..."[1].

فالسارد، في المجتزأ الآنف، لا يستند إلى معين أو سارد ثانوي، فالأب لم يكن له علم بهذا الخطأ. إلا أنني أرجّح أنه اعتمد على الظن أو التخمين، ولذا فهو يُكثر من الدلالات التي تؤكد ظنيّة السارد، من مثل: (لست متأكداً من اهتمامه)، (ويبدو أنه ذهب إلى المختار)، (وقد يكون)، (وربما تكرّم فوضع التواريخ من عنده).

وقد لعبت المقامات السردية الداخلية دوراً هاماً في بناء الحدث السردي لدى المؤلف، ولاسيّما في المرحلة المبكرة من حياة السارد- الطفل. وتتشكّل أهمية هذا الدور، من

(1) مينه: بقايا صور: ص ص 54-55.

صعوبة التذكّر لمجريات الأحداث التي سبقت لحظة التذكّر الأولى، التي بدأت مع تلك الصورة التي انطبعت في ذاكرة الطفل حينما شاهد والده يُحمل على محمل. ولذا، فهو يقول: "غير أن ومضة الاسترجاع تصطدم بجدار لا يُخترق حين أحاول تذكّر ما كان قبل ذلك اليوم الذي نُقل فيه والدي على محمل. إن ما قبل تلك الدار، أو ما قبل ذلك الحدث، عدم تام بالنسبة إليّ. صور محروقة في فيلم الذاكرة"[1].

وقد اعتمد السارد على الأبوين في سرد مجريات الحياة التي سبقت لحظة التذكر الأولى، ويذهب السارد/ الطفل إلى تأكيد الدور الذي لعبته الأم في تنشيط ذاكرته حتى تكتمل صورة الحياة التي يسردها، إذ يقول: "لقد تحدّثت إلينا أخواتي وأنا، حديثاً طويلاً عن أيامها وذكرياتها. والتقطت من حديثها ما جعلني ألصق صوراً رسمها غيري على مساحة العدم الذي سبق الدار، وأجمع الشتات للصور التي تلت ذلك، حتى الزمن الذي وعيت في الأشياء وحدي، الأشياء التي رأيتها وعشتها مع أسرتي، ورأيتها وعشتها عبر السنين الطوال من طفولتي إلى كهولتي. وبمقدار ما أفدت من قصص والدي عن الحياة، أفدت من ذكريات والدتي عن حياتنا الخاصة"[2].

وقد أكثر السارد، في ثلاثية "مينه"، من المقامات السردية الظاهرة، والتي تؤدي، من خلال الأم، دور السارد، ويكون السارد الرئيس/ الابن مسروداً له، ومن ذلك:"وتابعت أمي قصة الخال فقالت: "أيام الصيف، كان يأخذنا إلى "الرغاط" في أراضي القطن، كان مقدمنا، وهو وحده، بين المقدمين، يأخذ تعييناً من الخبز للصغار..."[3].

وقد أظهر السارد التزامه ودقته بذكر مصادره في جميع المرويات التي يسردها، وهو إن دلّ على شيء فإنما يدل على مدى التزامه بالعقد/ الميثاق السير ذاتي، الذي قطعه على نفسه، فهو لا يسرد إلا الأحداث التي عاشها، أما الأحداث التي لم يعشها ولم يعاينها، فسرعان ما ينبه إلى مصدرها، ومن ذلك قوله عن "كرياكو": "كان، كما أخبرتني أمي، بارعاً في

(1) مينه: بقايا صور، ص 57.
(2) المرجع نفسه، ص ص 57- 58.
(3) المرجع نفسه، ص63.

الميكانيك، وكانت سيارته الفورد تلك في المهملات"[1]. ويقول أيضاً: "حدثتنا بعد ذلك عن **أبي فقالت**: كان في مرسين، يعمل حمالاً في الميناء وعلى ظهور البواخر"[2]. ويورد في موضع آخر: "**وكانت الأم تؤكد لنا**: "نعم يا أولاد رآها.. ورأى أماكن كثيرة"[3]. ويقول: "**روى والدي** أن أحد جيراننا أفاق ليلاً على اللصوص ينقبون جدار البيت"[4]. "**كانت تروي**، وهي على أشد ما يكون الذعر، كيف نزلوا عليها"[5]، وجاء في "المستنقع": وكان السيد يحاول تشجيرها، ويربي الخيول والأبقار في الحوش ويخطط دون تجربة، **كما قال الوالد**، لإنشاء مزرعة"[6].

وأما "شكري" في ثلاثيته، فهو بخلاف "مينه"، لا يسرد المرويات التي استمع إليها من سارد ثانوي، ولذا فإن الحكايات الثانوية تغيب عن "الخبز الحافي"، وبالتالي تغيب المقامات السردية المضمّنة/ الداخلية. فنحن إذا ما تتبعنا "الخبز الحافي"، لا نجد إلا مقاماً سردياً رئيساً هو المرويات التي عاشها السارد ذاته. ولذا، فإن "الخبز الحافي" بوصفها رواية أفعال وأقوال، هي أقرب إلى السرد الروائي منها إلى السرد السير ذاتي. غير أن المقامات السردية في الجزء الثاني "الشطار" تختلف عنه في "الخبز الحافي"، وذلك لأن أسلوب السرد في "الشطار" يتحول إلى أسلوب آخر هو أقرب إلى أسلوب كتابة اليوميات والمذكرات. فتتحول المقاطع السردية إلى فصول مستقلة. ومن هنا، يعنى السارد، في غير موضع، بتحديد الظروف التي تحيط بمقامه السردي الرئيس. فقد أورد أنه كتب فصولاً من سيرته الذاتية في المقابر، إذ يقول: "بعض كتابتي، وهذه التي أكتبها اليوم، كتبت فصولاً منها في المقابر اليهودية، والنصرانية والإسلامية خاصة المقابر التي يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر في طنجة، ربّما لأن المقابر القديمة أكثر إيحاءً، أو لأني أحب الموت القديم"[7]. ويقول في موضع آخر: "أكتب الآن هذه المذكرات على نشيد

---

(1) مينه: بقايا صور، ص 68.

(2) المرجع نفسه، ص 70.

(3) المرجع نفسه، ص 71.

(4) المرجع نفسه، ص88.

(5) المرجع نفسه، ص 104.

(6) مينه: المستنقع، ص 6.

(7) شكري: الشطار، (هامش) ص 28.

السعادة في السيمفونية التاسعة، والليلة الأولى لشوبان. سأترك للقارئ حرية مزجهما في مخيلته"[1].

وتأسيساً على ما سبق، نجد أن ثمة اختلافاً بين "مينه" و"شكري" في توظيفهما للمقام السردي، فالأول يعتمد على نوعين من المقامات السردية، هما: المقام السردي الرئيس الذي يؤديه السارد بوصفه شخصية أنطولوجية يسرد حياته الخاصة. والمقام السردي الداخلي المضمّن في بنية المقام السردي الأول، وهو يتم بوساطة سارد مساعد أو أكثر. أما "شكري"، فهو يعتمد على مقام سردي رئيس، هو سرد ما يعيشه السارد ذاته دون أن يعتمد في بناء الحدث السردي على ساردين آخرين، وهو نوع يلائم أسلوب السرد الأقرب إلى المذكرات واليوميات، كما لاحظناها في "الشطار"، أكثر من أسلوب السرد الروائي الذي نجده في ثلاثية "مينه".

ب- زمكانية المقام السردي.

يفضي بنا الحديث عن المقام السردي في ثلاثيتي "مينه" و"شكري"، إلى تناول زمن المقام السردي ومكانه. إذ يرتبط زمان ومكان المقام السردي بموقعهما من الأحداث التي تروى في رواية السيرة الذاتية. ونحن إذا ما تتبعنا المقامات السردية في كلتا الثلاثيتين، نجد نمطين من أنماط السرد، النمط الأول: السرد التالي/ اللاحق Posterior narrative، وهو "السرد الذي يلي الوقائع والمواقف المسرودة في الزمن، وهو ما يتميز به السرد الكلاسيكي أو التقليدي"[2]. أمّا النمط الآخر: فهو السرد المتزامن، وهو "السرد الذي يحدث في الزمن الذي تحدّث السارد فيه نفسه"[3].

وقد أشرنا آنفاً، إلى أن المقام السردي يتطابق مع المقام الكتابي في رواية السيرة الذاتية، لأن السارد هو ذاته المؤلف الذي يروي حكايته الخاصة. وفي هذه الحالة، لا يعيّن

---

(1) شكري: الشطار، (هامش)، ص167.

(2) بيرنس: المصطلح السردي، انظر: مصطلح: العملية السردية، ص 144.

(3) المرجع نفسه، ص ، ص 145.

الكاتب زمن مقامه السردي والكتابي بشكل محدد. غير أن المتلقي إذا ما حاول أن يحدد زمن المقام السردي، فإنه يلجأ إلى تواريخ نشر هذه الروايات.

ونحن إذا ما حاولنا أن نعتمد على داخل المتن الروائي في الثلاثيتين، لتحديد زمن ومكان المقام السردي، فإننا لا نعثر عليهما بشكل محدد وجلي. هذا إذا ما استثنيا تلك الإشارة التي ضمنها شكري في أحد الهوامش من كتاب "الشطار"، ليشير من خلالها إلى أنه كتب بعضاً من فصول الثلاثية في المقابر، إذ يقول: "ما زلت أمارس هذه العادة حتى اليوم. بعض كتاباتي -منها الجزء الأول من سيرتي الذاتية: الخبز الحافي- وهذه التي أكتبها اليوم [ويقصد الشطار]، كتبت فصولاً منها في المقابر اليهودية، والنصرانية، والإسلامية خاصة المقابر التي يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر في طنجة. ربما لأن المقابر القديمة أكثر إيحاءً، أو لأني أحبُّ الموت القديم"[1]. فشكري، في هذه الإشارة، يحدد مكان المقام السردي دون أن يشير إلى زمنه بشكل محدد.

ولأن زمن الحكاية في رواية السيرة الذاتية، هو غير زمن الكتابة، حيث المسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها، فإن المؤلف/ السارد لا يستطيع أن يسرد أو يحكي حكايته إلا بوساطة زمنين، هما الماضي ويخص زمن الحكاية، والحاضر ويخص زمن الكتابة. ففي رواية السيرة الذاتية لا يكون السرد إلا لاحقاً للمقام أو متزامناً معه. فنحن حينما نقرأ لـ"مينه" إذ يقول: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل، وكانت أمي تبكي وراءه، وحين غاب عن أنظارنا عدنا إلى باحة الدار، عبر البوابة الكبيرة التي بدون باب"[2]. وحينما نقرأ كذلك لـ"شكري" إذ يقول: "تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي. كدت أصرخ: أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم. قتله. قتله قتله. رأيته يقتله. هو هو قتله قتله. رأيته يقتله. لوى عنقه. تدفق الدم من فمه. رأيته رأيته..."[3]. فإن الأحداث التي تسرد في هذه المقاطع تكون لا حقه لزمن المقام السردي وهي تسرد بصيغة الماضي. ولكن عندما نقرأ لـ"مينه" إذ يقول:

(1) انظر: شكري: الشطار، (هامش) صفحة 28.

(2) مينه: بقايا صور، ص 53.

(3) شكري: الخبز الحافي، ص 14.

"الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية لكومة البرتقال وسيارة الفورد والأب المريض المنقول على محمل والأم الباكية وراءه وهم يخرجونه من بوابة الدار..."[1]. فإن الأحداث التي تسرد في هذا المقطع تكون متزامنة مع زمن المقام السردي، أي زمن الكتابة، وهي تسرد بصيغة الحاضر. ومن الملاحظ أن السرد التالي (اللاحق) يهيمن على السرد في رواية السيرة الذاتية، أما السرد (المتزامن) فهو قليل، وربّما يغيب بصورة نهائية كما هو الحال في ثلاثية "شكري".

جـ- الترتيب الزمني.

إن الحديث عن هذا النوع من السرديات، التي تهتم بسرد حياة شخصية أنطولوجية، هي ذاتها حياة المؤلف التي عاشها في مرحلة سابقة من حياته، يدفعنا إلى أن نتصور بأن المؤلف/ السارد يرتب مروياته التي يسردها وفق ترتيب زمني يقوم أساساً على التتابع الحدثي لهذه المرويات. غير أن هذا التصور لا ينسحب على جميع سرديات الرواية السيريّة، فهناك أعمال أخرى أخضع أصحابها مروياتهم "وفق ترتيب الموضوعات"[2]. أما في ثلاثيتي "مينه" و"شكري"، فقد اتّبعتا الترتيب الزمني الحدثي في بناء السرد. إذ انتظمت ثلاثية "مينه" في ثلاثة أجزاء، وهي في جزئها الأول "بقايا صور" تسرد حياة الطفل/ السارد الأولى حتى بلغ سن الثامنة من عمره. وفي الجزء الثاني "المستنقع"، يسرد المرحلة الثانية من طفولته حتى يبلغ الرابعة عشرة من عمره، وفي الجزء الأخير يخصصه المؤلف/ السارد ليسرد أحداث السنة الرابعة عشرة، وهي السنة الأخيرة من هذه المرحلة. ومن هنا، فالثلاثية تستند إلى التسلسل الكرونولوجي من حيث تسلسل الأحداث الزمني. إذ يبدأ السارد من الحدث الأول الذي يشكّل لحظة التذكّر الأولى في ذاكرته، إذ يقول: "كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل.. وكانت تبكي وراءه.. وحين غاب عن أنظارنا، عدنا إلى باحة الدار، عبر البوابة الكبيرة التي

(1) مينه: بقايا صور، ص 56.

(2) من الأعمال الروائية السير ذاتية التي ترتب أعمالها وفق الموضوعات: "سيرة حياتي" لعبد الرحمن بدوي، و"رجع الصدى" لمحمد العروسي المطوي، و كتاب "الأيام" لطه حسين. انظر: الباردي: عندما تتكلم الذات، ص ص 111-114.

بدون بـاب..."[1]. وينتهـي الجـزء الأول برحيـل العائلـة إلى مدينـة الاسـكندرونة: "نـاموا يـا صغاري.. نحن ذاهبون إلى المدينة"[2]. ويبـدأ الجـزء الثـاني "المستنقع" بوصـول هـذه العائلـة إلى المدينة: "هانحن في المدينة"[3]. وينتهي هذا الجزء بـإعلان السـارد عـن قـرار العائلـة بـالعودة إلى اللاذقية. وتبدأ "القطاف" بإعلان السارد وصول العائلـة إلى مدينـة اللاذقيـة، إذ يقـول: "وصـلنا اللاذقية في نحو الساعة الثامنة ليلاً"[4]. ومن هنا، يتضح لنا، أن الأحداث على امتداد الثلاثيـة، تسير وفق خط زمـني كرونولـوجي، وهـو مـا يجعـل الثلاثيـة ذات نمـط كلاسـيكي في بنائهـا السردي. غير أن هذا الخط السردي في تتابعه وتعاقبه الزمني، قد يعترضه في بعض الأحـايين، تشويش زمني محدود، وهو ناتج عن تلك المفارقات الزمنية بين أحداث الحكاية، كما وقعـت، وفعل الكتابة الذي يعيد خطاب الحكايـة. ففـي كـل جـزء مـن أجـزاء الثلاثيـة يبـدأ السـارد بالانتقال من فصل إلى آخر، ويكون قد ترك مرحلة مـن حياتـه ودخـل إلى مرحلـة أخرى أو ترك حادثاً مهمّاً يخصّ حياته لينتقل إلى حادث آخر يعقبه. ومـن ذلـك، نجـد أن السـارد يبـدأ الفصل الأول من "بقايا صور" بحديثه عن والده وقد حُمل على محمل، ثـم يـترك السـارد هـذا الحـدث ليبـدأ بالحـديث عـن ولادتـه هـو ذاتـه :"في هـذه الـدار ولـدتُ، وقـد ضـاع تـاريخ مولدي.."[5]. ومن ثم يعود السارد في الفصل الثاني إلى الحدث الأول وهو مرض أبيه: "مـضى الرجلان بالمحمل وعليه الجسم المسجّى. أذكر ذلك تماماً. كان والدي هـو المـسجّى إلى المحمـل، وأمي تبكي وراءه، وحين خرجوا به وعدنا إلى الباحة، كانت سيارة الفـورد وكومـة البرتقـال إلى جانبها"[6]. ثم يتابع السارد ما انتهى إليه في الفصل الثاني إذ يقول: "أوصـى الأطبـاء بفـترة نقاهة في إحدى القرى وكان للأم أقرباء وقطعة أرض صغيرة في بلدة السـويدية فقـرر الوالـد

(1) مينه: بقايا صور، ص 53.
(2) المرجع نفسه، ص 358.
(3) مينه: المستنقع، ص 5.
(4) مينه: القطاف، ص 5.
(5) مينه: بقايا صور، ص 53.
(6) المرجع نفسه، ص 67.

أن ينزح إليه"[1]. ليبدأ السارد في الفصل الثاني يسرد كيف انتقلت العائلة من اللاذقية إلى السويدية. يقول السارد: "لا أذكر الوسيلة التي انتقلنا بها من اللاذقية إلى السويدية، ولا أذكر أيامنا الأولى في هذه البلدة الساحلية. بل لم أرَ ساحلها ولا بحرها ولا سوقها الرئيسية التي كان والدي يسمّيها "اللوشية"[2].

ومن المفارقات الزمنية التي تُحدث تشويشاً في ترتيب الحدث السردي، ما يقع داخل الفصل الواحد من تقديم وتأخير، فالسارد يروي في الفصل الأول من "بقايا صور" عن حياة العائلة في حقل مهجور في قرية السويدة، قبل أن يخبرنا كيف انتقلت العائلة إلى هذه القرية: "كنا نعيش في حقل مهجور في قرية السويدية، وغالباً ما كان الوالد في سفر أو في سهل العمق، يقلع جذور السوس مع قالعيه من الفقراء، وليس حولنا، إلى مسافات بعيدة، سوى بيوت متناثرة، في حقول من شجر التوت"[3]. فهذا الحدث جاء متقدماً على أحداث الفصل الثالث الذي يسرد فيه حياة الأسرة في هذه القرية. وهو، كذلك، يتحدث عن أمه وخاله قبل أن يتحدث عن مولده هو ذاته. وفي الفصل الثاني، يستخدم السارد الاستباق عند حديثه عن الرجوع إلى اللاذقية، وهو حدث متأخر، تأتي تفاصيله في الفصل الثالث: "وعندما رجعنا إلى اللاذقية بعد هجرتنا من اللواء، كنت يافعاً فلم تأخذني أمي إلى السيدة الجميلة لرؤية أبنها الذي هو أخي في الرضاع..."[4]. وعلى الرغم مما يعتري الأحداث السردية من مثل هذه الاستباقات الزمنية التي تحدث تشويشاً طفيفاً في حركة الزمن، إلا أن أحداث السرد تظل، على امتداد الثلاثية، تسير وفق مسار زمني متعاقب.

وفي ثلاثية "شكري" تتتابع الأحداث وفق تسلسل زمني كرونولوجي تقليدي، إذ يبدأ السارد الجزء الأول "الخبز الحافي" بحادثة موت خاله: "أبكي موت خالي والأطفال من حولي. يبكي بعضهم معي. لم أعد أبكي عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئاً. أرى الناس أيضاً

(1) مينه: بقايا صور ، ص 79.

(2) المرجع نفسه، ص 81.

(3) المرجع نفسه، ص 58.

(4) المرجع نفسه، ص 79.

يكون الجاعة في الريف. القحط والحرب"[1]. وتنتهي أحداث هذا الجزء بزيارة السارد قبر أخيه، بعد أن قرر أن يسافر إلى العرائش، ليلتحق بمدرسة العرائش لتلقي تعليمه فيها، بعد أن بلغ السارد في هذه المرحلة سن الرشد: "تذكرت قول الشيخ الذي دفنه: أخوك الآن مع الملائكة. أخي صار ملاكاً. وأنا؟ سأكون شيطاناً، هذا لا ريب فيه. الصغار إذا ماتوا يصيرون من ملائكة والكبار شياطين. لقد فاتني أن أكون ملاكاً"[2]. ويبدأ الجزء الثاني "الشطار" بوصول السارد إلى العرائش: "قدام الحافلة، التي نزلت منها، اقترب مني طفل متسخ، حافي القدمين، في حوالي العاشرة من عمره"[3]. وينتهي هذا الجزء بالإشارة إلى مفارقة السارد للحياة التي أحبّها: "سالية خانه شبابها، فنُّ العيش. فرّقتنا الأهواء فصرنا نتراءى في الحانات والمراقص نتماس ولا نتواجه. كلانا له هواه، ولست السابق ولا اللاحق في حياتها. وظل عشق ما لا يمكن أن يكون هو الأقوى بيننا"[4]. وفي هذين الجزأين تتوالى الأحداث التي يرويها السارد عن حياته الخاصة، وتتابع في ورودها، وفق مسار زمني كرونولوجي، ففي الجزء الأول "الخبز الحافي" تتتابع الفصول تتابعاً زمنياً فتتوالى الأحداث الهامة تباعاً، ولا يكاد السارد يعود إلى الوراء إلا في حالات نادرة. فعلى سبيل المثال: يعود السارد إلى تذكر وهران، ويتذكّر حكاية الشيخ، إذ يقول: "مشينا إلى المرفأ ونزلنا إلى الزورق. أخذ يجدّف ببطء. تذكّرت وهران وذلك الشيخ الذي كان يصرخ فيّ بعتاب: "هيا! انتبه إلى اليمين أيها الريفي الكسول. النوم مازال في عينيك. سأقول للمسيو سيجوندي أن يأخذك إلى زوجته لتساعدها في قشر البطاطا. اضرب البغلين جيداً. إنك لا تصلح إلا لقشر البطاطا وغسل الصحون..."[5].

وفي الجزء الثاني "الشطار"، على الرغم من التزامه بالخط الزمني المتتابع، إلا أن حركة الزمن تشهد بعضاً من حالات الاستباق Prolepsis، وهي "مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة إلى اللحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، إلماح إلى واقعة أو أكثر ستحدث

---

(1) شكري: الخبز الحافي، ص9.

(2) المرجع نفسه، ص 228.

(3) المرجع نفسه، ص 5.

(4) المرجع نفسه، ص 211.

(5) المرجع نفسه، ص 200.

بعد اللحظة الراهنة"[1]. ويذهب الناقد "صبري حافظ" إلى أن "منطق الزمن المستعاد الذي يسيطر على معظم أجزاء "الخبز الحافي" تعرض لعدد من التحولات في "الشطار" التي ازداد فيها وعي النص بنّصيته، وأصبح استخدام النص للزمن يخضع لسيطرة الراوي على مادته وأولويات تراتبها أكثر مما يخضع للتسلسل الزمني نفسه، ولأن موضوع الجزء الثاني هو الميلاد والاحتفال بقيمتي الوعي والحياة. فقد انتابت هذه الإستراتيجية في التعامل مع الزمن كل الحالات التي ورد فيها ذكر الموت في النص"[2]. ونستدل على حالات الاستباق هذه من خلال ما يقدمه السارد عن موت الأب، في 1979، قبل 23 عاماً من حدوثه، في حوار بين السارد ومدير المدرسة:

"- من أين أنت؟

- من الريف.

- وأبواك أين يسكنان؟

- أمي تسكن في تطوان وأنا جئت إلى طنجة لكي أدبّر عيشي.

- وأبوك؟

- مات (أبي سيموت في صيف 1979، بعد 23 سنة)"[3].

ويقدم لنا السارد موت صديقه الأعمى المختار بعملية جراحية عام 1974، قبل حدوثه بوقت طويل: "كان المختار يُحيي تقاليد الحب العذري عن صديق. وسيموت بعملية جراحية في قلبه الضعيف العاشق عام 74."[4]. ويقدم لنا موت أمه عام 84 ويدوّن تاريخه قبل سنوات عديدة من حدوثه: "حتى الآن لا أعرف كم كنا! لقد كان يولد لي أخ وأخت فيموت أو تموت وأنا في طنجة لا أعلم شيئاً لم أسألها قط حتى وفاتها. في 8-6-84"[5].

---

(1) بيرنس: المصطلح السردي (الاستباق)، ص186.

(2) صبري حافظ: البنية النصية لسيرة التحرر من القهر، دراسة ضمن رواية "الشطار"، ص ص 241- 242.

(3) شكري: الشطار، ص 9.

(4) المرجع نفسه، ص 60.

(5) المرجع نفسه، ص 100.

وفي رواية "وجوه" (الجزء الثالث من ثلاثية "شكري")، لم يتخذ السرد خطاً زمنياً متتابعاً، كما في "الخبز الحافي" و"الشطار"، وإنما اتخذ نسقاً مشوشاً لحركة الزمن، وهو نسق لا يخضع لترتيب زمني لتلك الأحداث، كما وقعت في أصل الحكاية، بل نجد الأحداث اللاحقة تتقدم على الأحداث السابقة. وقد عمد "شكري" في "وجوه" إلى مراجعة ما كتبه في "الخبز الحافي" حول تلك الذكريات التي خطّتها ذاكرته عن طفولته، فيعترف باستحالة تذكّر هذه الفترة الغائمة من حياته بكل صفائها، وهو، في هذا الصدد، يقول: "طفولتي هي الغيمة الأكثر تلبّداً في حياتي.[...] وإذا كنتُ اليوم أعتز بأن أكون شاهداً على طفولتي وطفولة أمثالي فلأنني أحاول، في معظم كتاباتي، أن أستجلي المُلبَّد فيها، إذ كل حياة إنسان لها غيومها، بعضها ينقشع وبعضها يبقى في السديم. كذلك هي كل طفولة. إن قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكرتي: شاشة مشوّشة، تتشبّح عليها صورتي وصور الآخرين والأشكال التي لا شكل لها. تلك الطفولة دمرتها الهجرة. لا أؤمن بمن يدعى أنه يعرف كل طفولته"[1].

ولعل ما أصاب حركة الزمن التي اتخذت نسقاً مشوشاً في "وجوه"، إنما يرجع إلى أمرين: أولهما: ذلك التشويش الذي يطرأ على الذاكرة في زمن الكتابة، فلم تعد الذاكرة قادرة على ترتيب الأحداث وفق نسق زمني متتابع، كما جرت في واقعها، فيحدث التقديم والتأخير. وفي هذا الصدد يذهب "جورج ماي" إلى تبرير هذا النوع من التشويش، إذ يقول: "فحين يأخذ كاتب السيرة الذاتية في الكتابة تتداعى الذكريات في ذهنه تداعياً لا يتقيّد بأي ترتيب زمني. فإن هو دوّن تلك الذكريات على علاتها حرّف الترتيب الذي جرت عليه في الواقع. أما إذا أعاد ترتيبها وفق نسقها الزمني القديم، فإن ذلك لا يكون إلا باستخدام حيلة تكون هي أيضاً تحريفاً للحقيقة أو قل تحريفاً لحقيقة أخرى. فلأي الحقيقتين نخضع؟ ألحقيقة لحظة التجربة؟ أم لحقيقة لحظة تذكّرها وتدوينها؟ ما جعل الله لامرئ من قلبين في جوفه"[2].

ولذا، يمكن القول: إن "شكري" قد اشتغل في روايته "وجوه" على الحقيقة التي أشار إليها "ماي"

(1) شكري: وجوه، ص 148.

(2) ماي: السيرة الذاتية، ص 83.

وهي: إن الذاكرة مترجرجة قلب خؤون"[1]. فذاكرته تارة لا تقوى على التذكّر كحالها عند زيارته "للناظور" (مسقط رأسه) سنة 1993. يقول: "عام 1993، زرت الناظور بعد مرور أكثر من نصف قرن على ذلك الرحيل الجماعي الجاعي [...]، عبثاً حاولنا العثور على من يتذكر أحد أعمام أبي في القرية المجاورة [...]، ولكي أعزي نفسي أكثر مسّني هاجس بأنها حقاً ليست هي قرية أبي"[2]. وهي، تارة أخرى، تبدو متيقّظة متّقدة، تستدعي تفاصيل دقيقة في مراحل متقدمة من طفولته البعيدة، كحالها عند تذكّر أكلة "الكسكس": "الكسكس: هو الأكلة التي لا أحبها. لقد أكلته بالكرشة يوم مات خالي وعمري سبع سنوات فعفته ونادراً ما أستسيغه. كان ذلك أيام المجاعة في الريف. اليوم أعدّته لنّا شفيقة باللحم والخضار على طريقة ما ورثته من الطبخ المراكشي.."[3].

أما الأمر الآخر الذي يمكن أن نعزو إليه التشويش الزمني في "وجوه"، فهو يعود إلى ذلك الوعي الفني- الإبداعي الذي بدأ يتشكل لدى المؤلف، والذي بدأه مع "الشطار" وقد تجلّى في "وجوه". فالذات المبدعة، بعد أن خرجت من أميتها وعفويتها، أخذت تتجه نحو الإبداع المتقن، ولاسيّما بعد أن تطورت شخصية المبدع الثقافية في رحلة التعليم المتأخرة. ومن هنا، فقد أصبح النص، في استخدامه للزمن، يخضع لسيطرة المؤلف على مروياته وأولويات تراتبها، أكثر مما يخضع للتسلسل الزمني نفسه.

وخلاصة القول: إن ما حاولنا أن نبرزه من "إنشائية فنية" في اثنتين من رواية السيرة الذاتية الثلاثية في الأدب العربي، إنما تؤكد أننا إزاء مستوى من مستويات الخطاب السردي، وهو "رواية السيرة الذاتية" بوصفها شكلاً من أشكال السرد الأدبي، له ملامح الجنس القائم بذاته. وقد جاء الخطاب السردي في هذا النوع من الكتابة خطاباً مخصوصاً هو خطاب الرواية السيرة الذاتية، ذلك أن موقع السارد من مسروده، وصوته في علاقته بالشخصية المروية، والمقامات السردية، وزمن المقام السردي، وترتيب المرويات السردية، كلها جوانب

(1) ماي: السيرة الذاتية، ص 83.

(2) شكري: وجوه، ص 49.

(3) المرجع نفسه، ص ص 14- 15.

تتعلق بتقنيات السرد، وهي تساهم في تحقيق خصوصية هذا الخطاب. وقد لاحظنا أن الخطاب السردي في رواية السيرة الذاتية، إنما يتأسس على ازدواجية صوتية، هي صوت السارد وصوت الشخصية الموضوع، وكلاهما يحيل على شخصية المؤلف. ومن ثم تتأسس العملية السردية في هذا الخطاب على تقارب هذين الصوتين إلى حد التطابق. وثمة ازدواجية زمنية هي: "الزمن الحاضر/ زمن الكتابة"، حيث يسرد فيه السارد تجربة حياته في مرحلة سابقة. و"زمن الحكاية" التي وقعت في الماضي. والمسافة بين الزمنين هي المسافة بين الحكاية واستعادتها. وعليه، يكون فعل السرد في خطاب الرواية السير ذاتية فعل تذكّر، وأسلوبه استعادي.

سادساً: الروائية في رواية السيرة الذاتية.

لقد تركت ملاحظات "جورج ماي" حول علاقة السيرة الذاتية بالرواية الباب مفتوحاً أمام الدارسين لدراسة هذا التعالق بين هذين النوعين الأدبيين، ولاسيّما في رواية السيرة الذاتية التي تزاوج بين الرواية والسيرة الذاتية في سياق نصي واحد. ومن أبرز هذه الملاحظات، إذ يقول: "إن ما ينطبق على هذه السير الذاتية المعاصرة وعلى تلك التي كتبت منذ قرنين، ينطبق كذلك بلا شك على تلك التي ازدهرت وتكاثرت في الفترة الفاصلة بينهما. ذلك أن معظم السير الذاتية المنتمية إلى ما يمكن أن نصطلح عليه بعصر السيرة الذاتية الذهبي قد اتخذت من الرواية مثالاً لها"[1]. وقد لاحظ "ماي" في موضع آخر، أنه "ولما كان نضج الرواية سابقاً في الزمن على نضج السيرة الذاتية، فليس لنا أن نستغرب من أن تكون السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها الطرائق السردية التي سبق أن اعتمدت في كتابة الرواية"[2]. وقد خلص "ماي" إلى القول: "وعلى هذا يتضح لنا أن القصص السير ذاتي يمكن له أن ينسج على منوال القصّ الروائي ويظهر بمظهره، حتّى إن المرء ليعجز عن التمييز بينهما إن لم يعتمد

(1) ماي: السيرة الذاتية، ص 184.

(2) المرجع نفسه، ص 183.

مقاييس خارجية. على أن العكس وارد أيضاً.[...] فما أكثر السير الذاتية الحقيقية التي يقال عنها" إنها تقرأ كما لو كانت رواية!" والعكس صحيح»[1].

ومن هنا، يمكن القول: إن كتابة رواية السيرة الذاتية تنفتح على تقنيات الرواية، ولاسيّما أن الرواية السيريّة تجمع بين خصائص الرواية وخصائص السيرة الذاتية في سياق نصي واحد. فهي تشعرنا، كمتلقين، بأنها تؤرخ لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة، وإنما بشروط الكتابة الروائية، وهذا يعني أن يكون شكل الرواية جسراً للتمويه أثناء الكشف عن الذات.

لقد أخذت رواية السيرة الذاتية عن الرواية ظواهر فنية وتقنيات سردية كثيرة، وقد سبق أن أشرنا في معرض حديثنا عن "الإنشائية الفنية في كتابة رواية السيرة الذاتية" إلى بعض من هذه التقنيات. وسنقف، هنا، عند اثنتين من تقنيات الرواية التي توظفها رواية السيرة الذاتية، هما: الوصف والحوار.

أ- الوصف

يُعرّف الوصف بأنه" عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عوضاً عن الزمن، وأرضيتها بدلاً من وظيفتها الزمنية، وراهنيتها بدلاً من تتابعها، وتقليدياً يفترق عن السرد والتعليق»[2].

وتجدر الإشارة، هنا، إلى أنه لا رواية من غير وصف، وأنه لأسهل علينا، كما يقول جنيت: أن نتصور وصفاً خالياً من عنصر سردي من أن نتصور العكس، لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكّل بداية وصف له. وثمة فرق بين الوصف والسرد، إذ إن السرد يستعيد تعاقب زمن الأحداث من خلال تعاقب زمن الخطاب، بينما الوصف محكوم باستخدام التعاقب لنقل صورة الأشياء التي تظهر دفعة واحدة في المكان. وللوصف وظائف كثيرة، لعل من أبرزها: تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني والزماني،

---

(1) ماي: السيرة الذاتية، 190.

(2) برنس: المصطلح السردي، ص 58.

وتقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها، وتزويد القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات، وتقديم الإشارات التي ترسم الجوّ أو تساعد في تكوين الحبكة. ويعبّر الوصف عن موقع الكاتب داخل نظام الجمالية الأدبية. ويوظف الوصف لخلق الإيقاع في القصة: قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه يولّد تراخياً بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حساس يولّد القلق والتشويش وبالتالي التوتر[1].

لقد ارتبط الوصف في ثلاثية "مينه" بزمن الخطاب السردي. وقد تحددت سرعة زمن الخطاب وفق زمن الطبيعة التي يعيشها الطفل/ السارد مع عائلته، ففي أيام الشتاء الباردة الممطرة تقفر الطبيعة، فيشح مورد رزق العائلة. وقد وصف السارد أيام الشتاء قائلاً: "ففي الليالي الشتوية المظلمة، والريح تهرّ عواء نائحاً من حوالي البيت، وذبالة الفانوس الواهنة ترسم على الجدران الطينية العارية أشباحاً للذكرى وللخوف. كانت تقص علينا في غياب والدي حكايات تسلي بها نفسها وتسلينا. كنا نعيش في حقل مهجور في قرية السويدية، غالباً ما كان الوالد في سفر أو في سهل العمق، يقلع جذور السوس مع قالعيه من الفقراء، وليس حولنا، إلى مسافات بعيدة، سوى بيوت متناثرة في حقول من شجرة التوت، تتعرى من أوراقها في أكثر فصول السنة، فتبدو كئيبة في النهار، موحشة في الليل"[2].

وقد ألقت الطبيعة المقفرة بأثرها على الزمن، فيمر الزمن بإيقاع رتيب يشبه إيقاع المطر، إنه يشبه إيقاع الطبيعة الذي يتشكّل من خلال تكرار كلمة مطر، ومن خلال الجمل القصيرة التي تبدو منهكة عاجزة عن الوثب والاستطالة، وهي توحي بعجز السارد عن مقاومة قسوة الطبيعة، وقد وصف السارد الطبيعة بهذا المشهد الوصفي، إذ يقول: "مطر، مطر، مطر، جو رمادي، والسماء على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس، بعد، ولا قمر. مطر، ولا شيء غير المطر. سيور من ماء. صبيب غربال لا حدّ لسعته، وحقول جرداء من كل الأطراف، ومطر، وأنا، في الإصباح، في الأصائل أراقب المطر، أتابع، وسط الوحول، كيف تتشكل فقاعات الماء وتمضي، وتنطفئ، لتتشكل، وتنطفئ، ومن الأغصان العارية تنقط

---

(1) انظر: زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ص 171– 172.

(2) مينه، بقايا صور، ص58.

دموع، وتنطفئ ، وشيء ما، كالأغنية ذات الأنين، كالنواقيس البعيدة، كصلاتنا في العشيات، يوقع لحناً خاصاً رتيباً وحزيناً"[1].

وفي مقابل إيقاع الزمن الرتيب في أيام الشتاء، يطول زمن السرد وتمتلئ صفحات من حكاية الذات الساردة أيام الربيع وفي فصل الصيف، إذ تقبل الأسرة على العمل في الحقول، ويقبل الوالد على التجوال ببضاعته. وهنا، يبدو الزمن عنصراً من ديناميكية الفعل الذي يشكّل حياة الأسرة وحياة الفلاحين وفقراء الأكواخ. وهو بالتالي عنصر من ديناميكية الفعل الروائي. يقول السارد: "حلّ "سعد السعود" وجرى الماء في العود.. برعم التوت وأورق، اكتسى الحقل بالخضرة، وعلى التخوم أفرع العشب، وتحت الشجر تعالت الزنابق الحمر بين نباتات الفول الذي زرعته الأم بمساعدة قريبتنا وابنها"[2].

وقد ارتبط الوصف في ثلاثية "مينه" بالفعل أي بحكاية السيرة الذاتية التي يسرد السارد مروياتها وأحداثها، فقد وصف السارد تربية دودة القز، التي عملت بها أسرته، وذلك بدءاً باستلام البذور، وعملية التقفيص، وتدفئة بذور الدود، وصنع "الكراني" وانتهاءً بتشييح الشرنقة[3]. وقد وصف السارد "اللقاط"، وهو ذهاب الفلاحين الفقراء إلى الحقول، كي يلتقطوا ما تبقى من السنابل بعد الحصاد، وقد شارك السارد عائلته في هذا العمل[4]. ويصف السارد احتفالات عيد الغطاس والحفلات التنكرية التي تقام في هذه المناسبة[5]. وهو، كذلك، يصف "قطاف الزيتون"، وقد شارك أفراد أسرته في جمع الزيتون ونقله إلى البورة، فوصف معاناتهم مع وكيل القبّان الذي يسرق تعبهم من خلال إنقاص الوزن المحسوب لهم[6].

---

(1) مينه، بقايا صور، ص97.

(2) المرجع نفسه، ص 139.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص ص 142- 154.

(4) انظر: مينه، بقايا صور، ص ص300 -307.

(5) انظر: مينه: المستنقع، ص ص 134- 148.

(6) انظر: مينه: القطاف، ص ص 118 – 146.

وقد يلجأ السارد في رواية السيرة الذاتية إلى توظيف الخيال الفني في بناء المقطع الوصفي، وهو بالتالي يحقق درجة عالية من شعرية/ أدبية النص، فنقرأ عند "مينه" المقطع الوصفي الآتي، إذ يقول: "ولقد أذعنت الوالدة لطلبي الملحاح فقررت أن تصطحبني إلى اللقاط ذات يوم، ومنذ أن أعلنت ذلك في المساء داخلني سرور بلغ من شدته انه أهاج أعصابي فلم يؤاتيني النوم. انداحت البراري في خاطري انداحاً مطرداً لمدى لا يحده حد. كانت هذه البراري تتمثل لي مساحات من الأراضي المزروعة قمحاً ذهبي السنابل، على أطرافها أشجار خضراء، وارفة، وبينها غدران من المياه الصافية، المترقرقة على قيعان من الحصى الملونة، وعلى الأشجار عصافير، وبين الأدغال طيور تدرج. وكان طير الحجل، بريشه البني الفاحم، المنقط بالبيض، ومنقاره الأحمر، هو الذي أخذ علي نفسي، ولم أكن قد رأيته سوى مرة واحدة، في جعبة صيّاد مرّ ببيتنا، ولقد حسبت أنّ في وسعي الركض وراء الحجل والقبض عليه، أو الاختباء وراء الدغل وقذفه بحجر، ثم مطاردته. وحتى الغدران التي تخيلتها تجري بين الحقول، حفلت بالأسماك في خاطري، ورحت أتمثلها في أشكال وأوضاع مختلفة، وفكرت أنني لو اصطحبت معي سلة، ووضعتها في الغدير، لدخلت فيها تلك الأسماك فانتشلتها وهي حيث تنطنط وتتخبط في السلة"(1).

وأما في ثلاثية "شكري"، فقد صرّح المؤلف/ السارد بدور الخيال الأدبي في بناء المقطع الوصفي. ونستدل على ذلك من خلال ما أورد السارد على لسان المستشرق الياباني "نوتاهارا" الذي ترجم له الخبز الحافي إلى اليابانية، إذ يقول:

"- في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله، بكثير من الجمال، مع انه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلاً.

قلت له بنفس الملاطفة:

(1) مينه: بقايا صور، ص ص 300- 301.

– هذه هي مهمة الفن: أن نُجَمّل الحياة حتى في أقبح صورها. إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً، ولا بدّ لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل. ثم إنني كنت بعيداً عنه زمنياً، ومكانياً، عندما وصفته"[1].

ب- الحوار

يظهر الحوار في خطاب رواية السيرة الذاتية جلياً واضحاً، ولاسيّما أنه يُعد في النص الروائي من البنى الأساسية القادرة على تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر. ويقدّم الحوار للسرد الكثير من الفوائد، علاوة على أنّ له الكثير من الحسنات في العملية السردية، وذلك إذا ما تعامل معها السارد دون تكلّف، ولعل من أبرزها:

1- الحد من رتابة السرد.

تعتمد رواية السيرة الذاتية، بصورة أساسية، على "السرد الذاتي"، إذ ينزع المؤلف فيه إلى جعل الذات مركز انطلاق الأحداث وعودتها، وهي إذّاك تكون الذات "المخبرة" والموضوع في آن، فهي تبث الحدث وتنشره عبر تضاعيف هيكل الرواية ومسارها. وتكون، في الوقت ذاته، مضمون الحدث. ومن هنا، فإن النص الذي يقدّم على لسان شخصية واحدة يسبب الملل والرتابة، وذلك لأن القارئ، بعد فترة من قراءته لصفحات معينة، سوف يسبر أغوار تلك الشخصية، ويعرف ما ستقدمه حتى قبل أن تتم الجملة، على العكس من تعدد الشخصيات، والذي ينتج عنه الكثير من الحوارات التي تقلل من الرتابة والملل.

ففي ثلاثية "مينه"، كثيراً ما يلجأ السارد إلى تقنية الحوار، وذلك من أجل كسر رتابة السرد ولإزالة الملل عن نفس القارئ. ويكفي أن نشير هنا، إلى أن السارد أطال من السرد عن شخصية الأب وصفاته وسلوكاته، حتى غدت هذه الشخصية مألوفة لدى القارئ. ولكي يبرز الجوانب الداخلية من هذه الشخصية، دون أن يقع القارئ في الملل الذي تسببه رتابة السرد، يلجأ إلى تقنية الحوار:

"– ولكنك لا تقوم بواجبك مثلي.

(1) شكري: الشطار: ص 94.

- عن أيّ واجب تتكلم؟

- عن الواجب تجاه العائلة، وتجاه الناس.

-أفعل ما أستطيعه.

- ولكنك مطالب بأن تفعل أكثر

-لا استطيع.. هذا أنا.. ولا أريد أن أكون غير ما أنا.. إنني منسجم مع تصرفاتي.. وإذن فأنا صادق، وهذا هو المهم..."[1].

2- الإيهام بواقعية الأحداث.

تُقدّم الصّيغ الحوارية في خطاب الرواية السيريّة إحساساً لدى القارئ بأنه أمام أحداث حقيقية مقتبسة من الواقع الذي يعيش فيه، ولاسيّما أنها تعبّر، في مواضع يقصد إليها كاتب السيرة الذاتية، عن أدق أمور الحياة وتفاصيلها وأحداثها. وهي، إذ ذاك، تجعل الأحداث كأنها تحدث الآن، فيكتسب القارئ، عندئذٍ، إحساساً بالمشاركة الجادة بالفعل. ومن الصيغ الحوارية التي تساق على هذه الوظيفة السردية، ما يدور بين أفراد عائلة السارد في رواية "القطاف": كانت تتلفت إلينا، وهي تمشي مجارية الطنبر في سيره، وتتوقف إذا قصرنا، فتحثنا على السير، أو تقول شيئاً مفرحاً، بغية إزالة الوحشة التي نحسّ بها، أو تسأل، هذه الأخت أو تلك، عن الأشياء، التي جلبناها معنا، وتشير إلى أشجار الزيتون، قائلة:

"- ما أثقل حملها المبارك.

ويرد الوالد:

- الموسم جيّد ما شاء الله.

- سيكون علينا أن نجمع كميّة جيدة

- الكرم أمامنا، ونحن وشطارتنا.

قالت أختي:

- سأكون الأشطر من بينكم.. غداً ترون..

---

(1) مينه: القطاف، ص ص 326- 327.

قالت الأم:

- أنت دائماً الأشطر يا حبيبتي..

- أما أخوك، أضافت الأم، فسينبر لنا الزيتون.

قلت لأفرح أمي:

- سأنبر واجمع أيضاً..

قال الوالد:

- سأنتقي لك مرواطاً متيناً وخفيفاً.. وسأساعدكم في النهار حين لا تكون هناك نطارة على البورة.

قالت الأم:

- سنتساعد.. الله بارك بالكثرة.. ما دام القلب على القلب.. فإن العذراء معنا.."[1].

وقد جاء في "الخبز الحافي" الحوار الآتي، الذي يدور بين الابن/ السارد والدته:

أثناء وجبة الغداء قالت لي:

- هذي البقول لذيذة.

آكل بلذة مثلها. أبلع أكثر مما أمضغ.

- من أين جمعتها؟

- من مقبرة بوعراقية.

- من المقبرة!

- نعم من المقبرة. ماذا في ذلك؟

انفغر فمها. أضفت:

- زرت قبر أخي. وضعت فوق قبره بعضاً من الريحان. ربوة تراب لم تعد عالية. إذا ظل قبره كما هو من التراب فسيتساوى مع الأرض ولن نستطيع أن نعثر عليه بين القبور التي تجاوره.

تركت الأكل. انقبضت ملامحها. دمعت عيناها. أضفت:

(1) مينه: القطاف، ص 64- 65.

- هناك كثير من هذه البقول حول القبور المنسية.

-ما ينبت في المقابر لا يأكله الناس.

- لماذا؟

تأملتني بحيرة. أنا آكل بشهية. تخيلتها ستقيء. أخذت صحني. قالت بالريفية:

-أشفاش، أتشدْ إخفِنِش(كفاك، لتأكل نفسك).

- لم أشبع.

-من أين جمعت الريحان؟

- من فوق بعض القبور. فوقها ريحان كثير.

قالت بصرامة"

- غداً ستعود إلى المقبرة وترد ريحان الناس إلى مكانه. إنهما قبور الناس. حذار أن يراك أحد ترد الريحان إلى القبور. نحن أيضاً سنشتري لأخيك الريحان. سنبني له قبراً جميلاً"[1].

ومهما يكن من أمر، فقد تنبه "مينه" و"شكري" إلى الدور الهام الذي تؤديه عناصر السرد الروائي مثل الوصف والحوار وغيرهما في بناء العملية السردية. ولا غرو في ذلك، فالكاتبان هما من كتّاب الفن الروائي، وقد تشكلت لديهما دراية عميقة وتجربة ثريّة في أساليب الكتابة الروائية، فعمدا إلى تقنياتها، في صياغة سيرتهما الذاتية، صياغة أدبية صرفة، يلعب فيها الخيال دوراً جمالياً بارزاً لا يكمن تجاهله في عملية التحليل الأدبي.

---

(1) شكري: الخبز الحافي، ص ص 17- 18.

الفصل الثالث

الاتجاهات الإيديولوجية

في الخطاب الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ

تُعدُّ الممارسة الأدبية، من وجهة نظر الدراسات السوسيولوجية، أحد نتاجات الإيديولوجيا، وذلك لأن الإيديولوجيا لا تتحقق بصورة مادية وحقيقية إلا عبر إيديولوجيات ملموسة، ذات خصوصية من ناحية الشكل والمضمون، كالإيديولوجيات الدينية والاقتصادية والفلسفية والجمالية والأدبية. إذ تتشكل ماديتها في تلك النصوص التي تنتجها في سياق تاريخي ومرحلة معينة من تطور المجتمعات والصراع الطبقي أو الوطني على مختلف الأصعدة.

الإيديولوجيا- المصطلح والمفهوم

تجدر الإشارة، هنا، إلى أن مصطلح الإيديولوجيا/ الإيديولوجية تمّ تداوله في أواخر القرن الثامن عشر. وهو منحدر من اللغة الاصطلاحية للفلسفة، وعلى وجه التحديد. من الفلسفة الفرنسية. فالإيديولوجية بالنسبة للفلاسفة الفرنسيين تعني "علم الأفكار"، وهو المستفاد من جزأي اللفظة : (إيديو= أفكار) + (لوجيا= علم) (Idéo+ Logie). ويعود الفضل في نشوء مفهوم الإيديولوجية إلى المفكر الفرنسي دستوت دي تراسي Destutt de Tracy 1754 -1836 في كتابه "مبادئ علم الأفكار"، وقد بسّط تراسي في كتابه هذا هدف نظرية الأفكار هذه، وشرح أهميتها بالنسبة للعلوم[1].

وأما المفكر الألماني كارل مانهايم Karl Mannheim 1893-1947، فقد عدّه النقاد الرائد الأول في إرساء مفهوم الإيديولوجيا السياسية، وذلك من خلال تمييزه بين مفهومين للإيديولوجيا: المفهوم الخاص/ الجزئي، وهو ذو طابع سياسي، حيث تتحكم سيكولوجيا المصالح على التطلّع المعرفي. وهناك المفهوم العام/ الكلّي، وهو ذو نزعة فلسفية تكون غايته تحليل مجموع المصالح الواقعية المتضاربة ذاتها للوصول إلى رؤية شمولية[2].

---

(1) انظر: ياكوب باريون: ما هي الإيديولوجية؟ دراسة لمفهوم الإيديولوجية ومعضلاتها، تعريب أسعد رزوق، الدار العلمية، بيروت، ط1، 1971، ص ص 26-27.

(2) انظر: باريون: ما هي الإيديولوجية؟، ص ص 15، 16. وانظر: حميد لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 22.

يكتسب مفهوم الإيديولوجيا معناه، الذي لا يزال متداولاً حتى يومنا هذا، من منطلق "النظرية الماركسية وممارستها"، خصوصاً "أن الإيديولوجيا، ما وجدت في بادئ أمرها، إلا لتكون في الإطار السياسي. ولذلك فإن النظام السياسي، أيّاً كان شكله وأيّاً كانت صبغته، لا يمكن أن يتعايش دون إيديولوجية معينة يعيش لها وبها.[...] ثم إن الإيديولوجيا لم تلق هذا القدر من الاهتمام إلا بعد أن ازدهر الفكر الماركسي، على الرغم من نظرته المتعالية للإيديولوجيا، ولاسيّما بعد أن بدأ الصراع بين المذاهب السياسية يفرض نفسه بقوة على المسرح السياسي، إثر الصدام الذي وقع بين النازية والاشتراكية والديمقراطية"[1].

وقد تعددت تعريفات المفكرين الغربيين للإيديولوجيا، ولعل من أبرزها :

1. "الإيديولوجيا هي علم الأفكار"[2].
2. والإيديولوجيا هي: "رؤية للكون ذات أصول اجتماعية تاريخية، وهي نسق للأفكار محدد بشروط مجتمعة من أهمها علاقات الإنتاج، والتي تعبير عن مصالح طبقية معيّنة تؤثر على تفكير وشعور وأفعال البشر وما يقابلها من معايير وسلوك ومواقف وقيم"[3].
3. "إن أيديولوجية ما، هي منظومة مفاهيم اجتماعية تعبر عن مصالح طبقات معيّنة وتفترض معايير للسلوك، ووجهات نظر وتقييمات مطابقة"[4].
4. "إن أيديولوجية ما، هي منظومة(لها منطقها ودقتها الخاصة) من التمثيلات (صور، أساطير، أفكار أو مفاهيم، طبقاً للحالة) ذات وجود تاريخي ضمن مجتمع ما"[5].

---

(1) عبد الرحمن خليفة: أيديولوجية الصراع السياسي دراسة في نظرية القوة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991، ص112.

(2) زياد العوف: الأثر الأيديولوجي في النص الروائي ثلاثية لجيب محفوظ مؤسسة النوري، دمشق، ط1، 1993، ص 21. وانظر: خليفة: أيديولوجية الصراع السياسي، ص 103. وانظر: باريون: ما هي الإيديولوجية؟، (مرجع سابق)، ص ص 24-27.

(3) خليفة: أيديولوجية الصراع السياسي، ص 109.

(4) العوف: الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، ص 21.

(5) المرجع نفسه، ص 21.

ويذهب عبد الله العروي، في دراسة له بعنوان "مفهوم الإيديولوجيا" إلى تقسيم مفهوم الإيديولوجيا إلى أنماط ثلاثة، وهي:

1. نمط سياسي: الإيديولوجيا- قناع، وهو يوظف في المناظرة السياسية.
2. نمط اجتماعي: الإيديولوجيا- نظرة كونية، وهو يوظف في اجتماعات الثقافة.
3. نمط معرفي: الإيديولوجيا- علم الظاهر، وهو يوظف في نظرية المعرفة ونظرية الكائن[1].

ثانياً: علاقة الأدب/ الرواية بالإيديولوجيا

تمثل الإيديولوجيا نسقاً للتصورات التي تحكم الفكر والممارسة، وتشكل، في الوقت ذاته، مستوى من مستويات البنى الاجتماعية للعالم. ووفقاً لهذا المفهوم، فإن الإيديولوجيا تتضمن الأفكار السياسية، والدينية، والأخلاقية، والجمالية، التي تبرز خلال أنشطة وتصورات متعددة للمجتمعات. ولذا، تبدو ثمة علاقة وثيقة بين الأدب/ الرواية والإيديولوجيا، تتمثل في أن الأدب يعد أحد أشكال الخطاب الإيديولوجي، فهو من إنتاجها. وقد أشار الناقد الفرنسي Christine Buci- Clucksmann إلى هذه العلاقة، إذ يقول: "يعد الأدب شكلاً أيديولوجياً، وتكون الإيديولوجيا هي البنية الفوقية للأنساق الفكرية وللوعي الاجتماعي، تلك البنية التي تعبّر عن علاقات اجتماعية محددة. وهنا يكون الأدب شيئاً تابعاً لوجود سابق هو وجود الإيديولوجيات. ولا يمكن للأدب إلا أن يحتل مكاناً مزدوجاً: فمن حيث هو مطابق للإيديولوجيا فهو يعيد إنتاجها ويعطيها شكلاً؛ وينتج عن هذا فهم ضيّق موجّه وسياسي للأدب، من حيث هو مختلف عن الإيديولوجيا فهو يتجاوز بالمفهوم الهيجلي (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطبقية للكاتب، ويتجلى كانعكاس عارف للواقع"[2].

---

(1) انظر: عبد الله العروي: مفهوم الإيديولوجيا- الأدلوجة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1984، ص 27، 51، 77.

(2) عمار بلحسن: ما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا/ الأدب/ الرواية، مجلة "فصول"، عدد 3، 1985، ص 165.

وتتحدد القيمة الأدبية للروائي في قدرته على إنتاج فكر يتمثل في النص الأدبي، إذ يدخل الفكر في النص الروائي بوصفه بعداً جمالياً يوظفه الكاتب لصياغة عالمه الخاص به وبنصه الروائي، ولكن لا ينبغي أن يعكس هذا الفكر أيديولوجية الكاتب الخاصة، فالروائيون، في كثير من الأحايين، يعرضون لإيديولوجيات متعارضة ليقدموا، ضمنياً شيئاً آخر، قد يكون مخالفاً لهذه الإيديولوجيات. وفي هذا الصدد نتوقف عند أطروحتين قدمهما ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine (1895-1975)، ولوسيان غولدمان Lucien Goldman (1913-1970).

تؤكد أطروحة باختين وجود الإيديولوجيات في بنية النص الروائي، وهو يعتمد في أطروحته هذه على الأبحاث اللسانية الماركسية. وقد جاء في كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة" قوله: "تتكشف كل كلمة، كما نعلم، حلبة مصغرة، تتقاطع فيها وتتصارع لهجات اجتماعية ذات توجه متناقض. تستبين الكلمة، في فم الفرد نتاجاً للتفاعل الحي للقوى الاجتماعية"[1]. ويقول في موضع آخر من الكتاب: "الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية بامتياز"[2]. ويقول أيضاً: "الكلمة محمّلة دائماً بمضمون أو بمعنى أيديولوجي أو حدثي"[3]. وجاء في كتابه "الكلمة في الرواية": "إن الكلمة تعيش خارج ذاتها، في توجهها الحي إلى الموضوع، فإذا غفلنا عن هذا التوجه حتى النهاية، لن يبقى بين أيدينا إلا جثة الكلمة عارية لا نستطيع أن نعرف منها شيئاً لا عن وضع الكلمة الاجتماعي ولا عن مصير حياتها. إن دراسة الكلمة في ذاتها، مع إغفال توجهها خارج ذاتها، عبث كعبث دراسة المعاناة النفسية خارج الواقع الفعلي المتوجهة إليه هذه المعاناة والمحكومة به"[4].

وفي سياق تناول أطروحة باختين حول وجود الإيديولوجيات في بنية النص الروائي، يخصص ضمن دراسته "استطيقا الرواية ونظريتها" (Esthetiqe et theorie du

(1) فيصل درّاج: ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد 99، 100، صيف وخريف 1999، ص 126.

(2) درّاج: ميخائيل باختين، ص 126

(3) المرجع نفسه، ص 126.

(4) المرجع نفسه، ص 126.

roman 1978)، فصلاً بعنوان "المتكلم في الرواية"، وتبرز أهمية هذا الفصل في تحليل العلائق الدقيقة بين النص الروائي والإيديولوجيا، من خلال وظائف الكلام والمتكلمين. وقد بيّن هذا الفصل عناصر نظرية الرواية عند باختين، الإنسان وخطابه، فهما الموضوع الرئيس الذي يعطي للرواية خصوصيتها النوعية، يقول باختين: "في الرواية، الإنسان الذي يتكلم وخطابه هما الموضوع لتشخيص لفظي وأدبي. وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو بالذات مشخّص بطريقة فنية؛ وهو خلافاً للدراما- مشخّص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب). غير أن المتكلم وخطابه، بوصفهما موضوعاً للخطاب، هما موضوع خاص؛ فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام: أشياء جامدة، ظواهر، أحداث، الخ.. ذلك أن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جدّ خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي [...] والمتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة، مُنتج إيديولوجياً (idéologue) وكلماته هي دائماً عيّنة إيديولوجية (idéologeme). واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعية. ولما كان الخطاب-على وجه التدقيق- نصاً أيديولوجياً، فإنه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية، وأيضاً فإنه يجنّب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة. بالإضافة إلى ذلك، وبفضل التشخيص الحواري لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً ما يكون خطاباً راهناً وفعالاً)، فإن الرواية، أكثر من أي جنس لفظي آخر، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المحض"[1]. ومن هنا، فإننا نلاحظ أن باختين يعمد إلى تحليل موضوعه من خلال بعدين: العناصر الأسلوبية لتشخيص الخطاب، والامتدادات الاجتماعية والتاريخية لدلالات الخطاب وحقله الإيديولوجي. ووفقاً لهذا التصور الذي ترتكز عليه نظرية الرواية لدى باختين فإن "الإيديولوجيا تدخل الرواية باعتبارها مكوّناً جمالياً لأنها هي التي تتحول في يد الكاتب إلى وسيلة لصياغة عالمه الخاص"[2].

---

(1) ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية (فصل من كتاب استطيقا الرواية ونظريتها)، مجلة فصول، ع3، 1985، ص 105.

(2) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 33.

وأما ما يخص أطروحة غولدمان، فهي تتناول "الرواية كإيديولوجيا"، بمعنى التعبير عن تصورات الكاتب من خلال الإيديولوجيات المتصارعة في بنية الرواية. ومن هنا، فإننا نجد غولدمان يتحدث عن "وجود بنية داخلية في العمل الأدبي، وإنه من الواجب على الناقد أن يحللها، وأما غايته من وراء ما يسميه تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، فهي الوصول إلى تحديد البنية الدالة structure significative التي يمكن اعتبارها بمثابة عمق للنص Logos. إنه بهذا لا يلتفت كثيراً لتعددية المعاني وللتعارضات التي يحملها النص في ذاته، أو على الأصح، إنه يُغفلها متوجّهاً فقط لاكتشاف الصياغة العامة التي تُعطي لكل تلك التعارضات دلالة ما. وهكذا يصبح عمق النص، الذي هو البنية الدالة هو الشيء الأساسي المقصود بكل تحليل لما يسميه "غولدمان" البنية الداخلية للعمل الإبداعي الروائي. ومن المعروف أن "غولدمان" بعد اكتشافه للبنية الدالة ينتقل إلى مجال المقارنة، بحيث يربط هذه البنية ببنية أوسع مناظرة لها، يتلمس وجودها في الحقل الثقافي أو الأيديولوجي"[1].

ويكمن الفرق بين الأطروحتين في أن باختين يحصر وجود الإيديولوجيا داخل الرواية، ولذلك يجعل الروائي محايداً، خاصة في الروايات ذات الأصوات المتعددة. وهو عندما يتحدث عن المتكلم في الرواية فهو يقصد الشخصية المجسدة في النص الروائي. وفي المقابل، فإن غولدمان يرى أن الرواية ليست تجسيداً للواقع فحسب، ولكنها بالإضافة إلى ذلك، موقف من هذا الواقع، وهذا الموقف لا يمكن أن يُتّخذ إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص. غير أن إعادة إنتاج هذا الصراع ليست هي الأساس في الرواية. إن ما هو أساسي هو الكيفية التي يتم بها تجسيد الصراع الواقعي والإيديولوجي. والكلام عن الكيفية يؤدي حتماً إلى الكلام عن موقف الكاتب. وأما البنية الروائية، فإن غولدمان يُبقي عليها إبقاءً مرحلياً لينتقل بعدها إلى ربطها بالإيديولوجيا. أمّا باختين، فهو يجعل الأيديولوجي حالاً في البنية الروائية، ولذلك فهو يعفي نفسه من إعادة ربطها في دلالتها العامة (الثقافة والإيديولوجية)[2].

(1) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 48.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ص 51-53.

ويرى الناقد حميد لحميداني أهمية خاصة في التوليف بين باختين (الإيديولوجيا في الرواية) وغولدمان (الرواية كإيديولوجيا). وهو التوليف الذي يعني الدمج بين الحوارية الباختينيّة والبنيوية التكوينية، مما يسهم في بلورة اتجاه نقدي "لا هو منحصر في نطاق البنيوية التكوينية ذات الطابع الجدلي، ولا هو مقتصر على الدراسة المحايثة التي تقترحها سوسيولوجيا النص عند باختين، إنه على الأصح اتجاه جديد يمكن تسميته بالنقد السوسيولوجي النصي الجدلي الذي ينتهي، عادة، بتأويل النص الروائي، استناداً إلى معطيات الحقبة التي ينتمي إليها. بعد أن يكون قد عالج النص من الداخل اعتماداً على أدوات سوسيولوجيا النص، دون أن يتردد في الاستفادة من معطيات البنائية المعاصرة وما يرتبط بها من دراسات سيميائيّة تركّز على الوسائل العلمية لتحليل الدالة"[1].

ونخلص إلى القول: بأن الرواية عَرفت، بفضل جهود باختين، تحولاً منهجياً كبيراً، فقد ظلّت الرواية، ردحاً طويلاً من الزمن، موضع دراسة إيديولوجية مجردة، إلى أن هيمنت بعدها الدراسات البنيوية، وخاصة البنيوية الشكلية الروسية، واللسانيات، والتي فعّلت الجوانب الشكلية للخطاب الروائي على حساب المضامين أو الرؤى أو العلاقات بمرجعيات خارجية. لتبرز، بعد ذلك، جهود باختين في تحليله للخطاب الروائي، والتي أنهت القطيعة بين هاتين المرحلتين: مرحلة النقد الإيديولوجي المجرد، ومرحلة النقد الشكلاني والأسلوبي الذي لا يقل عنه تجريداً، ولاسيّما أنه يصدر في تحليله للخطاب الروائي عن كون "الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يُعَدُّ بمثابة ظاهرة اجتماعية. إنه اجتماعي في جميع مجالات وجوده، وفي جميع عناصره، ابتداءً من الصورة السمعيّة، إلى التنضيدات الدلالية الأكثر تجريداً"[2].

ترتكز دراسة علاقة الأدب بالإيديولوجيا على دور الأدب في إعادة إنتاج الإيديولوجيا العامة في عملية مخصوصة، هي عملية إنتاج النص الأدبي، إذ تقوم الكتابة الإبداعية في تنظيم الإيديولوجيا ووضعها في قالب جديد هو النص الأدبي. ومن هنا، فإن

---

(1) لحميداني، بنية النقد الروائي، ص 54.

(2) ميخائيل باختين: المتكلم في الرواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، ع3، 1985، ص 104.

الأدب ليس مضموناً أيديولوجياً له شكل أدبي جمالي، أو بناءً معيناً للأيديولوجيا العامة، أو نسقاً لغوياً يعيد إنتاجها، أو كتابة شفّافة واضحة للرؤية الأيديولوجية للكاتب. إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكّل جميعاً وحدة متناقضة وديناميكيّة معقدة، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعيّة بالأيديولوجيا تظهر في كونه خطاباً أنتج تحت تأثيرها، وفي كونه هو الآخر ينتج آثاراً أيديولوجية"[1].

ولذا يمكن القول: إن الكاتب الذي يعمد إلى إعادة إنتاج الإيديولوجيا العامة في كتابة إبداعية (إنتاج النص الأدبي)، إنما يُنتج "إيديولوجية أدبية" تكون متميزة عن الإيديولوجيا العامة في شكل جديد ونوع/ مضمون جديد من الدلالات. إذ "إن سمة الإيديولوجيا الأدبية، في تميزها وتمايزها عن الإيديولوجيا العامة، تأتي من كونها موضعاً لالتقاء مجموعة من التناقضات تبحث عن حل تخيلي في العمل الأدبي. ودراسة هذه التناقضات وتحديدها هي التي تكوّن جسم الدراسة الأدبية وتفرض ضرورة إنتاج نظرية لإنتاج الأدبي"[2]. وهنا، يبرز دور الناقد في الكشف عن جملة التناقضات التي تبحث عن حل تخيلي في العمل الأدبي والكشف عن شكل هذه التناقضات أو بتعبير آخر، يبرز دوره في الكشف عن الإيديولوجيات المضمرة والصريحة التي تقوم بطرح التناقضات وحلها في العمل الأدبي، ولاسيّما " أن العمل الأدبي هو المكان الذي يحل فيه الخيال الأدبي جملة التناقضات الاجتماعية المادية التي لا تجد لها حلاً في الإيديولوجية العامة، أو أنه الفضاء الصراعي الذي تأخذ فيه عدة عناصر لا متجانسة شكلاً معيناً: شكلاً يخفي التناقضات على الرغم من أنها قائمة فيه. "يبدأ" العمل الأدبي من تناقضات الواقع ثم يعيد "تنضيد" هذه التناقضات في سيرورته الأدبية، من حيث هي ممارسة متميزة ذات استقلال نسبي ينقل وضع التناقض من مكان إلى آخر، وهي في انتقالها وبواسطته تجد حلها التخييلي. إن عملية الانتقال وإنتاج الحل التخيلي لا تحدد بإرادة الكاتب بل بآلية الكتابة أو بالضرورة الداخلية التي تحكم السيرورة

---

(1) بلحسن: ما قبل بعد الكتابة، ص 168.

(2) فيصل درّاج: دلالات العلاقة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1992، ص126.

الأدبية"[1]. ووفقاً لهذا التصور، فإن الكاتب يقوم بوظيفة مزدوجة في عملية إنتاج النص الروائي، إذ ينتج نصه على مستويين: مستوى علاقاته مع الواقع الأدبي (الوقائع والأحداث والموضوعات والوجوه الروائية)، ومستوى الواقع الاجتماعي المعكوس. وفي هذه الصدد يذهب أحد النقاد إلى القول: "إن المؤلِّف الروائي يتوحد ويتمفصل بوصفه نتاجاً على مستويين، مستوى الوقائع (الحكاية) والموضوعات (الوجوه والشخصيات) الذي يُكوّن نظاماً، أو بالأحرى وهم نظام؛ ومستوى آخر هو كون المؤلِّف متمفصلاً بالعلاقة مع الواقع الذي ينفصل عنه، نظراً لأن هذا الواقع ليس الواقع الطبيعي والتجريبي، بل ذلك الواقع الموضوع "المخدوم" حيث يعيش الناس (الذين يكتبون والذين يقرأون) ويحيون. هذا الواقع هو أيديولوجيتهم"[2].

ثالثاً: المنظور الإيديولوجي في ثلاثية نجيب محفوظ

يمثل بناء النص الروائي، من وجهة نظر القراءات التحليلية، نسقاً من العلاقات. وهذا النسق العلائقي لا يتأسس في ذاته، بل من خلال إبراز جملة من التناقضات. ولذا، فإن الجزء الأساسي الذي يلعب دوراً مبرزاً في خلق تناقضات الرواية هو المنظور الإيديولوجي ولاسيّما الذي يعرض لأفكار إيديولوجية موجودة سابقاً في الواقع. وعليه، فإن الرواية هنا، "لا تعكس إيديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج، هي نفسها، في الحقل الإيديولوجي لأنها مغامرة فكرية في خضم الصراع الإنساني، وهي تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توظف الإيديولوجيات وتقتحم عالم الصراع الإيديولوجي أو البحث المعرفي. وهي فوق ذلك كله تختلف عن الإيديولوجيا لأنها تملك، في الوقت نفسه، قوة تأثير ما هو إبداعي"[3].

---

(1) درّاج: دلالات العلاقة الروائية ، ص 131.

(2) بلحسن: ما قبل بعد الكتابة، ص 173.

(3) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 43.

تدخل الاتجاهات الفكرية في رواية ما كمادة أساسية في عملية بناء النص الروائي. ولذا، فإن الإيديولوجيا تشمل معتقدات المجتمع وأنشطته، أو الأفكار التي توجه الأنشطة. ونحن إذ نجد أن النص الروائي، بطبيعة بنائه، يكون مشحوناً بالإيديولوجيا، فذلك لأن النص الروائي يمثل نظرة عامة إلى الواقع ومحاولة لإعادة صياغة الواقع. ولأن الروائي لا ينفصل عن محيطه الاجتماعي، فإن أفكاره وصلت إليه عبر محيطه وتجاربه الذاتية. فالإيديولوجيا في الرواية تكون أكثر وضوحاً؛ لما تتيحه الرواية من حرية التعبير عمّا يريده الكاتب، بالإضافة إلى اتساع مساحة النص الذي يُمكّن الروائي من التعبير عن منطلقاته وآرائه الفكرية. فالروائي، في الرواية الإيديولوجية، يمكنه أن يعمد إلى عناصر السرد (الزمان والمكان والحبكة والشخصية والحوار)، فيحملها الإيديولوجيات التي يريدها، فتبدو هذه العناصر حاملة لهذه الإيديولوجيات وكاشفة لها.

وقد جعل الناقد الروسي بوريس أوسبنسك B.Uspenski، في دراسته "نظرية الصياغة: بناء النص الفني ونوعيات الشكل الفني"، المنظور الإيديولوجي "أحد مستويات المنظور"[1] في البناء القصصي. ويمثل مفهوم المنظور الإيديولوجي هذا، "بناء القيم التحتي الشامل للعمل الأدبي، الذي يبرز من خلال مستويات القيم المختلفة التي تُطرح فيه. ويُعرّف أوسبنسكي هذه الإيديولوجية العامة أو وجهة النظر الأساسية التقييميّة التي تحكم العمل الأدبي بأنها "منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً" وهذا المستوى لا يظهر منفصلاً في بناء النص الحديث، إنه يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي"[2].

إن حديثنا عن المنظور الإيديولوجي يسترعي انتباهنا إلى أهمية التفريق بين الكاتب وعمله الروائي. وفي هذا الصدد يذهب عدد من النقاد إلى القول: بأن العمل الأدبي يعد كائناً مستقلاً عن الكاتب، ولا ينبغي الخلط بينهما، وهو ما دعا إليه باختين أثناء قيامه بالمواجهة بين الإيديولوجيات والأصوات المتعددة في قوله: "بالحياد المطلق للكاتب الروائي،

(1) يصنف الناقد أوسبنسكي مستويات المنظور في البناء القصصي إلى أربعة مستويات: المستوى الإيديولوجي، والمستوى النفسي، ومستوى الزمان والمكان، والمستوى التعبيري. انظر: سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004، ص 188.

(2) قاسم: بناء الرواية ، ص ص 188- 189.

وخاصة في نمط الكتابة الروائية التي سنّها "دوستويفسكي". إذ يرى باختين أنه ليس باستطاعة الكاتب الذي من هذا النوع إلا أن يقابل بين الشخصيات وحقل الرؤية عند كل منها، وإيديولوجياتها. ومعنى هذا أن البطل الروائي نفسه لا يمثل بالضرورة آراء الكاتب، ولكنه على الأصح يمثل نفسه"[1]. وتذهب جوليا كريستيفا في مقدمتها لترجمة كتاب باختين "شاعرية دوستويفسكي" وخاصة ما ورد تحت عنوان: هل تعتبر تعددية الأصوات ذات طابع إيديولوجي؟، إلى القول: "إن الإيديولوجيا، أو على الأصح، الإيديولوجيات موجودة هنا داخل النص الروائي مُناقضة لبعضها بعضاً، ولكنها غير مُصنّفة، وغير مُفكّر فيها، ولا محكوم عليها، فهي لا تقوم بوظيفتها إلا كمادة لتشكيل العمل الروائي، وبهذا فإن النص متعدد الأصوات Polyphonique ليس له إلا إيديولوجية واحدة: هي الإيديولوجية المشكّلة Formatrice الحاملة للشكل"[2]. أما أوسبنسكي، فهو يدعو إلى ضرورة أن ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل الروائي لا إلى الكاتب، سواء وافقه في الواقع أم خالفه. فالعمل الأدبي لديه كائن مستقل عن كاتبه، ولا ينبغي الخلط بينهما، يقول: "عندما نتحدث عن المنظور الأيديولوجي لا نعني منظور الكاتب بصفة عامة منفصلاً عن عمله ولكن نعني المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد. وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نتذكر أن الكاتب قد يختار أن يتحدث بصوت مخالف لصوته، وقد يغير منظوره- في عمل واحد- أكثر من مرة، وقد يقيّم من خلال أكثر من منظور"[3].

ومهما يكن من أمر، فإن الكاتب في الرواية الإيديولوجية لا يستطيع أن ينتج إيديولوجيا، ولكنه يعكس بصورة غير مباشرة جملة من التناقضات تحت تأثير إيديولوجيا معينة، ليَبرز، عندئذٍ، دور الخيال الأدبي، عبر آلية الكتابة وسيرورة التخيّل الأدبية، في حل جملة التناقضات الاجتماعية المادية التي لا تجد إلى حلها سبيلاً في الإيديولوجية العامة.

---

(1) الحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 51.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

(3) قاسم: بناء الرواية، ص 191.

ونحن إذ نتناول المنظور الإيديولوجي في "ثلاثية محفوظ" (بين القصرين 1948، قصر الشوق 1950، السكرية 1952)، فإننا نحاول أن نتلمس أبرز الاتجاهات الفكرية والسياسية وما انبثق عنها من صراعات تفاعلت بها الشخصيات والأحداث والمواقف.

وتبدو الثلاثية، للوهلة الأولى، أنها تقوم بعملية تسجيل تاريخي ومسح لمظاهر الحياة الاجتماعية من تاريخ مصر في الفترة الممتدة من سنة 1917 إلى سنة 1944. وهي ذاتها الفترة التي بدأت أثناء الحرب العالمية الأولى وانتهت في أواخر الحرب الثانية. ولكنّ محفوظاً لم يكن بصدد تسجيلها أو مسحها اجتماعياً، وإنما أراد أن تكون هذه المرحلة إطاراً يضم بين حدوده جملة من القضايا والاتجاهات الفكرية والإيديولوجية، تشكل في مجملها المحور الرئيس في بنائية العمل الأدبي. ونحن إذا ما أردنا أن نطْمئنّ إلى صحة هذا القول، فإننا نستند إلى ما جاء على لسان محفوظ نفسه، إذ يقول: "... أعتقد أن فيها وجهة نظر مؤكدة، تجدها في خط سير معين للأحداث يمكن تلخيصه في كلمتين بأنه الصراع بين تقاليد ضخمة ثقيلة وبين الحرية في مختلف أشكالها السياسية والفكرية، وتنتهي الثلاثية بعطف معين لا يصعب على أي قارئ، ولم يصعب على أي ناقد تبيّنه... وجهة النظر في العمل الفني تعرف بالإحساس، إذ ما أسهل التعبير عنها، ولا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء معين واضح"[1].

إن هذا الشيء المعيّن الواضح، الذي يُلمح إليه الكاتب في حديثه هو انتماؤه إلى اليسار المتطرّف المتمثل في "الاشتراكية"، التي اعتنقها في فترة مبكرة من حياته على يدي سلامة موسى صاحب "المجلة الجديدة"، والذي يقول عنه محفوظ: "كان لسلامة موسى أثر قوي في تفكيري، فقد وجهني إلى شيئين مهمّين هما العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا مخي لم يخرجا إلى الأبد"[2]. وقد سبق أن جعل غالي شكري التحوّل الذي أصاب حياة كمال عبد الجواد في الثلاثية مرادفاً فكرياً لحياة نجيب محفوظ، وقد استند شكري في تصوره هذا على مقالة سبق أن نشرها محفوظ في "المجلة الجديدة" تحت عنوان: "احتضار معتقدات وتولد معتقدات"، إذ يقول:

(1) فؤاد دوارة: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص ص 29-30.

(2) المرجع نفسه، ص 219.

أن الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه يتشوّق، دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه، ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية، ويبذل في سبيلها، من نفسه، ما كان يبذله سلفه القديم في سبيل الله أو قيصر." إلى أن قال بوضوح: "لو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز بين المذاهب لقلنا- أو لأحببنا أن نقول- بأنه مذهب الاشتراكية"[1].

ونلاحظ، هنا، أن الثلاثية ترتكز في بنائها الروائي على نمطين من الاتجاهات الإيديولوجية، هما: الاتجاهات السياسية عبر خطابها السياسي الوطني، والاتجاهات الفكرية عبر خطابها الديني وخطابها الشيوعي- الاشتراكي، ليشكلا معاً منظوراً إيديولوجياً عاماً تتفاعل معه الأحداث والشخصيات والمواقف. وهو ما ننوي الكشف عنه تباعاً.

أولاً: الاتجاهات السياسية-(الخطاب السياسي الوطني)

لم يعد الحديث عن الإطار العام للثلاثية بالأمر الجديد والمبتدع لدى الدراسات التي عكفت على قراءة هذه الثلاثية، فلا نكاد نعثر على واحدة منها دون أن نجد محاولتها تناول هذا الإطار. ونحن، هنا، لا نجد ضيراً في تناوله بحديث مقتضب، لننفذ من خلاله إلى موضوعنا، وهو الكشف عن اتجاهات الخطاب الإيديولوجي، بوصفه هنا، أحد مستويات الخطاب الروائي، وإلى أي مدى استطاع الخطاب الإيديولوجي أن يدخل في عملية تشكّل الرؤية الإبداعية في الثلاثية.

تمثل الثلاثية، على امتداد أجزائها الثلاثة، حركة ثلاثة أجيال، في مرحلة تاريخية بارزة من تاريخ مصر الحديث، وهي فترة ما بين الحربين العالميتين: الأولى والثانية، وهي على وجه التحديد الفترة التي تمتد من سنة 1917-1944. وقد عرضت الرواية لثلاث مراحل من حياة أسرة قاهرية، هي أسرة السيد أحمد عبد الجواد، الأسرة الإسلامية التي تنتمي إلى الطبقة البرجوازية الصغيرة، وترتزق من التجارة. و تقدمها لنا الثلاثية أصلاً وفرعاً وعلاقات، وما مر بها من أحداث وشخصيات امتدت زمناً حتى غطّت ثلث قرن. وقد

---

(1) غالي شكري: المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، دار المعارف بمصر، ط2، 1969، ص 56.

اختار المؤلف فترة من حياة الشخصية الرئيسة ليصل الماضي بالحاضر. وهو بالإضافة إلى هذا، يتناول ذلك التغيّر الذي شمل أسلوب الحياة في الطبقات الوسطى على مدى خمس وعشرين سنة، وما رافقها من حركة واسعة من الاضطرابات وانقلاب الأفكار والأخلاق.

لقد انحصرت المرحلة الأولى في الجزء الأول "بين القصرين" في فترة ما بين 1917-1919. وقد عرضت لنا هذه المرحلة أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وهي تعيش الماضي بكل تقاليده وقيمه. وفي هذه المرحلة يشهد الأب ثورة 1919، وقد آمن بها وبقائدها سعد باشا زغلول، غير أن دوره في هذه الثورة ظل في حدود المشاركة السلبية المتمثلة بتضرعه إلى الله، والتوقيع على توكيل الشعب، أو بذل المال الذي يريح عاطفته الوطنية القلقة، وقد وصف السارد بقوله: "أمسك السيد بالقلم ووقّع بإمضائه في سرور تجلّى في تألق عينيه الزرقاوين وهو يبتسم ابتسامة رقيقة نمّت عن شعوره بالسعادة والخيلاء إذ يوكل عن نفسه سعداً وزملاءه..."[1]. ويصفه السارد في موضع آخر: "هل عجلت الثورة بتحقيق غايتها من قبل أن يمتد أذاها إليه أو إلى أحد من ذويه!.. إنه لا يبخل بمال ولا يضن بعاطفة أما بذل الحياة فأمر آخر"[2]. وبصفة عامة، لم يكن الجيل الأول الذي يمثله السيد أحمد عبد الجواد ليقدم تضحياته من أجل الثورة، فكان عامل تعجيل بانتكاستها، وقد وصفه نجيب محفوظ بقوله: "يأخذ الحياة أخذاً هيناً واطمئنانه مبني على استسلامه، وهو يتحمس للثورة مع اختلاف درجة التحمس بين الأب والأم، مشتركاً بعاطفته ونقوده، فهذا الجيل مثل السلبية وحسن النيّة"[3]. وقد انطبع هذا الجيل بطابع التزمت والتقاليد والتديُّن، ولم يمنعه ذلك من ممارسة اللهو والمجون والصبوات في الخفاء.

وأما المرحلة الثانية، فهي تتمثل في "قصر الشوق" الجزء الثاني من الثلاثية، وقد عرضت لنا الجيل الأوسط، وهم الأبناء (ياسين وفهمي وكمال)، وهم جيل حائر ومتوتر وقلق لا يكاد يعرف التوسُّط في الأمور. فقد ورث ياسين الابن الأكبر، حياة اللهو والمجون

(1) نجيب محفوظ: بين القصرين، مكتبة مصر، د.ت، ص 313.

(2) المرجع نفسه، ص 440.

(3) سليمان الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، د.ن، د.ت، ص 147.

عن أبيه، فأقدم على ممارسة صبواته دون استحياء ودون أن يحفظ لنفسه الاحترام، وهو مع ذلك لم يصب نجاحاً في مغامراته الجنسية الفاشلة ففقد سمعته وكرامته. أما كمال الابن الأصغر، فقد عكف على الدين يتأمله ويمحّصه حتى انتهى به إلى العلم والفكر باتجاهاته الواسعة، وفي الجانب السياسي فقد آمن بالوفديّة ولكنه بدأ يتطلع إلى ما هو أصلح واشمل، وكاد يجد ضالته في الاشتراكية التي اعتنقها أحمد إبراهيم شوكت، وهو من الجيل الثالث.

وتنتهي الثلاثية في جزئها الأخير" السكرية" التي تمثل جيل الأحفاد، وهم عبد المنعم إبراهيم شوكت المنتمي إلى اليمين المتطرف- الإخوان المسلمين، وشقيقه أحمد المنتمي إلى اليسار المتطرف- الشيوعية، وابن خالهما رضوان ياسين الوصولي الذي شق طريقه في الحياة العملية بنجاح فائق من خلال اتصاله بـ عبد الرحيم باشا أحد كبار السياسيين المنحرفين. وقد تحرر هذا الجيل" من سيطرة الماضي، وخلّف وراءه القلق الفكري والتذبذب الاجتماعي، فامتاز بالإرادة والعمل وخرج عن الحيرة وحدد لنفسه هدفاً، كما يصفه المؤلف"[1].

وقد أقدم هذا الجيل على اقتحام معترك الحياة بجرأة والتزام غير مسبوقين من الجيل الذي سبقه، على الرغم من اتخاذهم الانتهازية والوصولية وسيلة لتحقيق أهدافهم في حياتهم العملية.

وفي أعقاب هذا العرض المقتضب للإطار العام للثلاثية، فإننا نودّ القول: إن الخطاب السياسي، بوصفه أحد الاتجاهات الإيديولوجية، يبرز كجزء أساسي في عملية تشكّل البناء الفني في الرواية، ولاسيّما أن مضمون النص مستمد من بيئة الكاتب ومحيطه بما يتخللها من إيديولوجيات مسيطرة، "فهناك علاقة احتجاج قائمة بين النص ككل وبين محتوى النص، والنص ككل هو صياغة المبدع، أما محتوياته فهي من عناصر مستمدة من الحقل الاجتماعي والإيديولوجي"[2].

لقد شكّلت الثلاثية، في أحد مستوياتها، انعكاساً صادقاً للواقع الإيديولوجي في مختلف اتجاهاته السياسية والفكرية. ولكي تتضح صورة هذا الانعكاس فإننا نتوقف، هنا،

(1) الشطي: الرمز والرمزية ، ص 148.

(2) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 27.

عند مقالة حول "المثقفين والثورة" لمحمد عودة، وهي مقالة تعكس الواقع السياسي والإيديولوجي في فترة ثلاثينيات القرن الماضي، وهي ذاتها الفترة التي تنعكس أحداثها على أحداث الثلاثية موضع الدراسة. يقول عودة:

"إن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصري جديد من المثقفين، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة 1919. نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة شعبية إلى قضية سياسية. وفي تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسي بين القصر والوفد والاستعمار، أو إلى صراع حزبي، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية. نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً في ظل تغير جوهري في شكل العالم، وفي ظل أحداث عالمية كبيرة، إذ اشتد الصراع الدولي، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى، وأطماع دول كبرى، وإنما اكتسى صبغة مذهبية، وأصبح صراعاً بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية. وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أي جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجي والتأثر به والتفاعل معه. وحين بدأ هذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى، كان طبيعياً أن يضيق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذٍ، وكان طبيعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والأيديولوجيات السائدة في العالم حينذاك، والتي كان محور دعوتها أنها أيديولوجيات ثورية تتضمن حلولاً جذرية. وفي البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج، من يتصورون أن الخلاص في النظر إلى الخلف وبعث الماضي خاصة إذا كان الماضي مجيداً وزاهياً، ويوجد من يتصورون الخلاص في القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضي وذل وهوان الماضي، ويوجد أيضاً من يرون الصورة في تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفزوا من نقطة بداية وانطلاق. وخلال هذه المعركة أيضاً، يوجد من يرون الخلاص في الداخل، في داخل الأمة وفي تربة الوطن، ولا يرون شيئاً سوى الداخل. ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم. ويوجد من يرون الخارج فقط، وأن لا خلاص إلا باستعارة حل نجح في الخارج أو ساد ورسخ في الخارج. ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم، ومن يرون أنفسهم وسط العالم، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذي يتطلعون به إلى الخارج. وتوزّع الجيل في مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة

تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الإمبراطورية العربية، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسوليني، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعية إلى مصر. [ويتابع عودة قوله]، ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمتها بل زادها تعقيداً، فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعبئ الأغلبية العظمى لهذا الجيل، ولهذا بقي عدد كبير منه خارجها يبحث عن شيء آخر، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً في حياة البلاد أو في حياة الجيل نفسه. كما تميّزت هذه الأحزاب بضعفها النظري والأيديولوجي، فهي لم تستطع أن تلائم ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البلاد، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضي إلى مستوى العصر وروح العصر. وتحول الخلاف النظري والسياسي بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة، وأصبحت الحياة السياسية في مصر حرباً بين الأحزاب القديمة وبعضها، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً. وتردت المسألة الوطنية في هاوية جديدة، ولكن كان هناك الجانب الإيجابي أيضاً لهذه الأحزاب. فقد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد في العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثوري، وهي قد بددت الركود البرجوازي والإقطاعي الذي فرضته الأحزاب القديمة، وأضرمت المعركة الأيديولوجية والسياسية، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تحدد أبعادها، وإن لم تجد لها حلاً. وهي وإن بددت قسطاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبثوريته ملتهبة مضطرمة»[1].

وتأتي أهمية هذا التضمين المطوّل لمقالة عودة في سياق تحليلنا لاتجاهات الخطاب الإيديولوجي في الثلاثية، وذلك من جانبين:

أولاً: ثمة تماثل كبير، يلاحظه المتلقي، بين الخريطة السياسية لذلك الجيل- كما حددتها المقالة- ومثيلتها، كما تعكسها أحداث الثلاثية للجيل ذاته، وهو ما نحاول تبيّنه أثناء التحليل. ولعل هذا الجانب يدعّم ما ذهبنا إليه في موضع آنف، من أن الكاتب في

(1) شكري: المنتمي، ص ص 34-35.

الرواية لا يستطيع أن ينتج إيديولوجيا، ولكنه يعكس بصورة غير مباشرة جملة التناقضات تحت تأثير إيديولوجيا معينة.

ثانياً: إن محفوظاً في ثلاثيته، هو المثال الحي لتلك النتيجة التي ختم بها عودة تحليله، وهي أن الجيل تمكن من طرح المشكلة طرحاً عميقاً، ولكنه لم يكتشف حلاً لها، ولاسيّما أن محفوظاً هو أحد أبناء ذلك الجيل.

وفي ضوء ما تقدم، فإننا نلاحظ أن البناء الفني في الثلاثية يراوح بين خطين سرديين في تتابع الأحداث الروائية، فالأحداث السياسية تسير في خط مواز لمجريات الأحداث الداخلية المتعلقة بأسرة السيد أحمد عبد الجواد. ويؤدي هذا النوع من البناء الحدثي إلى خلق تفاعل متبادل بين الحدث السياسي في إطاره الخارجي، والحدث الأسري في إطاره الداخلي. وهذه العلاقة التفاعلية هي ما تشكّل رؤية الرواية في بنائها الكلي، فالأحداث التي تجري في نطاق الأسرة نجد ما يوازيها ويفسرها على صعيد الحدث السياسي.

وقد سبق أن لاحظ الناقد الفرنسي الأب. جومييه في دراسته "ثلاثية نجيب محفوظ" مثل هذا التوازي الداخلي في بنائية الرواية. غير أنه يحصر هذا التوازي بين "سلطة الأب" السيد أحمد عبد الجواد على أسرته وسيطرته المطلقة على مصائرها، ثم محاولة الأبناء ومن بعدهم الأحفاد التخلص من هذه السلطة، وسلطة "إنجلترا" في مصر ممثلة في قوات الاحتلال التي تسيطر على البلاد، ومن ثم محاولة الأجيال إعلان العصيان والثورة على هذه السلطة، وهو ما أدى في نهاية الأمر إلى النزول عند مطالب الأجيال والاعتراف باستقلالها. وهو يوازي بين هذا التحرر على صعيد الأبناء وتحرر مصر من السيطرة البريطانية آنذاك، يقول جومييه: "ونجيب يتعقب في ثلاثيته ببطء شديد تلك الأسرة، مدققاً في الملاحظة والوصف، ثابت القدم، هادئاً متزناً. ولكنه في أكثر من موضع كان يلح في إبراز التوازي بين مستوى التطور الخلقي العائلي ومستوى التطور السياسي في مصر. فكما كان الأبناء يتحللون شيئاً فشيئاً من سيطرة الآباء، كانت مصر كذلك تتحلل من السيطرة البريطانية"[1].

---

(1) الأب. جومييه: ثلاثية نجيب محفوظ نقله إلى العربية، نظمي لوقا، دار مصر للطباعة، 1974، ص5.

لكن، وإن اتفقنا مع جومييه في هذا الجانب من التوازي، إلا أننا نجد أن هذا التوازي لم يكن مطلقاً حتى نهاية الرواية، فقد انتهت الرواية ولا تزال الحرب العالمية على أشدها، وقد ارتد روميل عن أبواب الإسكندرية بعد أن أوشك أن يمسكها بقبضته. علاوة على أن هذه المرحلة شهدت تدخلاً إنجليزياً متزايداً في شؤون مصر. نقول: قد يصدق هذا التوازي في مرحلة من مراحل الثلاثية ولكن الخط الموازي الذي يجدر بنا أن نلحظه، هو ذلك التطور الذي طرأ على انتماءات الأبناء والأحفاد المذهبية والفكرية، وما يوازيه من تطور اجتماعي وإيديولوجي في المجتمع المصري برمته.

لقد وظّف الكاتب الأسلوب المزدوج في تتابع الأحداث، فبعد أن قدّم الجيل الأول، ممثلاً بالأب السيد أحمد عبد الجواد، وزوجته أمينه، نجده يقدم لنا، وفي خط سردي مواز، الحدث السياسي الذي يخبرنا به السارد على لسان الأب، وهذا الحدث السياسي هو رفض كمال الدين حسين اعتلاء العرش الذي توفي عنه والده السلطان حسين كامل، وقبول الأمير أحمد فؤاد للعرش. يقول السارد: "... ولما كان [السيد أحمد عبد الجواد] في حال لا يستحب معها كتمان شيء مما يطفو على سطح الوعي فقد قال وكأنه يخاطب نفسه:

- يا له من رجل كريم الأمير كمال الدين حسين! أما علمتِ بما فعل؟.. أبى أن يعتلي عرش أبيه المتوفي في ظل الإنجليز.

ومع أن المرأة علمت بوفاة السلطان حسين كامل أمس إلا أنها كانت تسمع اسم ابنه لأول مرة، ولم تجد ما تقول ولكنها - مدفوعة بعواطف الإجلال للمتكلم- كانت تخاف ألا تعلق على كلمة يقولها بما يرضيه فقالت:

- رحم الله السلطان وأكرم ابنه.

فاستطرد السيد قائلاً:

- وقبل العرش الأمير فؤاد أو السلطان أحمد فؤاد كما سيدعى من الآن فصاعداً، وقد تم الاحتفال بتوليته اليوم فانتقل في موكبه من قصر البستان إلى سراي عابدين.. وسبحان من له الدوام.

[...] ولم تجد لتجزيه عن كريم عطفه خيراً من أن تردد على مسمعيه دعاء تعلم بمقدار ارتياحه إليه كما ترتاح إليه هي من أعماقها فقالت:

- ربنا قادر على أن يعيد إلينا أفندينا عباس. فهز الرجل رأسه وتمتم قائلاً:

- متى؟ . .متى؟.. علم هذا عند ربي.. ما نقرأ في الجرائد إلا عن انتصارات الانجليز، فهل ينتصرون حقاً أو ينتصر الألمان والترك في النهاية؟ اللّهم استجب.."[1].

وتتابع الأحداث السياسية، وهي وإن بدت متفرقة في الشطر الأول من رواية "بين القصرين"، إلا أنها تصدرت مجريات الأحداث الروائية في الشطر الأخير من الرواية نفسها. ومن الأمثلة على الأحداث السياسية المتفرقة، ذلك الحوار الذي دار بين (فهمي) و(ياسين):

"- إن هجوم هندنبرج الأخير شديد الخطورة ولا يبعد أن يكون الهجوم الفاصل في هذه الحرب.

وكان ياسين يعطف على آمال أخيه ولكن في هدوء متسم بقلة الاكتراث، تمنى مثله أن ينتصر الألمان وبالتالي الترك وأن تسترد الخلافة سابق عزتها، وأن يعود عباس ومحمد فريد إلى الوطن ولكن أمنية من هذه الأماني لم تكن لتشغل قلبه في غير أوقات الحديث عنها، وقد قال وهو يهز رأسه:

- رفض أربع سنوات ونحن نردد هذا الكلام..

- لكل حرب نهاية، ولا بدّ أن تنتهي هذه الحرب، ولا أظن الألمان ينهزمون!..

- هذا ما ندعو الله أن يتحقق، ولمن ماذا يكون رأيك لو وجدنا الألمان كما يصفهم الإنجليز؟!

ولما كانت المعارضة تشعل حدته فقد علا صوته وهو يقول:

- المهم أن نتخلص من كابوس الإنجليز، وأن تعود الخلافة إلى سابق عظمتها فنجد طريقنا ممهداً..."[2].

---

(1) محفوظ: بين القصرين، ص ص15 -16.

(2) المرجع نفسه، ص ص 55- 56.

وإذا عدنا إلى هذا الخطاب المحمّل بدلالات سياسية واضحة، في سياقه الروائي، لوجدناه مقحماً على الحدث الروائي المتتابع. فقد سُبق هذا الخطاب بحدث روائي هو متابعة أفراد الأسرة لخبر اختلقه الابن الأصغر كمال لكي يستأثر باهتمام أفراد أسرته المنشغلين عنه بأحاديث أخرى[1]. وقد أعقب السارد هذا الخطاب السياسي بحدث روائي آخر، هو استعداد ياسين لمغادرة البيت إلى سهرته المعتادة[2]. وإذا ما تتبعنا أحداث الثلاثية، نجد أحداثاً سياسية أخرى، تتخلل الحدث الروائي المتتابع، فيبدو الحدث السياسي هذا أو ذاك منبتّاً مقحماً على الأحداث الروائية المتتابعة، الأمر الذي أثار استغراب أحد النقاد، بأن يشغل حديث الانتخابات المجتمعين في انتظار ولادة نعيمة المتعسرة، ويرى أن الموت يرفرف عليها وهم منشغلون بحديث السياسة حول سقوط النحاس وتزوير الانتخابات. والناقد، هنا، يرى أن هذا الحوار ليس مجاله هذا الوقت على الإطلاق[3]. ولكن الأمر لا يبدو على هذا النحو الذي يشير إليه الناقد من ضرورة الفصل الحاد بين الحدث الأسري والحدث الخارجي – الخطاب السياسي. ولعل الناقد، في تصوره هذا، لم يكن ليلتفت إلى ما يحدث على صعيد البناء الفني من علاقة تفاعلية تبادلية بين الحدث الداخلي والحدث الخارجي. فلو عدنا إلى الخطاب السياسي الحواري في سياقه البنائي، لوجدناه نتيجة طبيعية لتنامي الحس الوطني لدى أبناء وأحفاد أسرة السيد أحمد عبد الجواد، وتفاعلهم بتطور الحركة الوطنية في المجتمع. ولاسيّما أن الحوار الذي يجري على ألسنة أفراد الأسرة، ويسلط الضوء على حدث سياسي بارز هو سقوط رموز الحركة الوطنية البارزين، من مثل النحاس، ومكرم، في معركة انتخابية مزوّرة. يقول السارد: "وأراد كمال أن يتسلّى، فأخرج من جيبه جريدة البلاغ حيث كانت مطوية فيه وراح يتفحصها، فقال أحمد:

– أعلنت في الراديو النتائج الأخيرة للمعركة الانتخابية..(ثم وهو يبتسم في سخرية.. ويا لها من نتائج مضحكة!..

(1) انظر: محفوظ: بين القصرين، ص ص 52 -53.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص 56.

(3) انظر:عزت محمد إبراهيم: السكرية لنجيب محفوظ، مجلة الآداب، يوليو، 1958، نقلاً عن: الشطي: الرمز والرمزية، ص 150.

فتساءل والده دون اكتراث:

- ما مجموع الناجحين من الوفديين؟

- ثلاثة عشر على ما أذكر!.

ثم قال أحمد موجّهاً خطابه إلى خاله ياسين:

- لعلك مسرور يا خالي إكراماً لسرور رضوان!؟

فقال ياسين وهو يهز منكبيه باستهانة:

- ولا هو وزير ولا هو نائب؛ فماذا يُهمّني من الأمر كله؟

وقال إبراهيم شوكت ضاحكاً:

- كان الوفديون يظنون أن عهد الانتخابات المزورة قد انتهى، ولكن شهاب الدين أضرط من أخيه!..

فقال أحمد في امتعاض:

- الظاهر أن الاستثناء هو القاعدة في مصر!

- حتى النحاس ومكرم قد سقطا في الانتخابات، أليس هذا هزلاً؟

وهنا قال إبراهيم شوكت في شيء من الحدة:

ولكن لا ينكر أحد أنهما أساءا الأدب حيال الملك، إن للملوك مقاماتهم، وليس على ذلك النحو تساس الأمور..

فقال أحمد:

- إن بلادنا في حاجة إلى جرعات قوية من قلة الأدب حيال الملوك، حتى تفيق من إغمائها الطويل..

فقال كمال:

- ولكن الكلاب يعيدونها إلى الحكم المطلق، تحت ستار برلمان مزيّف، وفي نهاية التجربة ستجد فاروق في قوة فؤاد واستبداده أو اشد، كل هذا يرتكب بأيدي بعض أبناء الوطن..."[1].

---

(1) نجيب محفوظ: السكرية، مكتبة مصر، د. ت، ص ص 154 -156.

فالكاتب هنا، لا يمكن له أن يواري هذا الحدث خلف تتابع الأحداث الأسرية، ولعله الكاتب، على حد تعبير أحد النقاد، "يضع أمامنا عنصراً مهماً لإدراك هذه العلاقة المتلاحمة بين خارج الأسرة [التطور السياسي] وداخلها حين تحدّث عن شعوره إبّان كتابة الرواية، فلم يتحدث عن شخصيات الرواية وتخطيطها وإحساسه بها، ولكنه تحدّث عن شعور مهيمن كان يسيطر عليه، يقول نجيب محفوظ: "كنت منشغلاً بعواطف مختلفة أهمّها الإحساس بالوطنية، وكان شعوري كوطني هو المسيطر على أفكاري ومشاعري.. شعور أي إنسان في أزمة الحرب وشعوره بالتناقض الكبير بين أفكار مضت وأفكار جديدة"[(1)].

وفي الثلث الأخير من رواية "بين القصرين" تتتابع الأحداث السياسية في وتيرة متصاعدة، حتى تكاد أن تتصدر مجمل الحدث الروائي، وقد عكف الكاتب في روايته على رصد ردود أفعال أسرة السيد أحمد عبد الجواد وما يتصل بها من أشخاص آخرين إزاء هذه الأحداث. فقد بدأت حركة الأحداث في وتيرتها المتنامية لحظة الإعلان عن "الهدنة" بين القوى المتصارعة في الحرب العالمية الأولى:

"قال فهمي متلطفاً:

- مهما يكن من أمر السيد رضوان فيوم زفافك لم يخل من بركة طال انتظار الأرض لها: ألم تعلمي أن الهدنة قد أعلنت؟

فهتف ياسين:

- كدت أنسى هذا!. ليس زفافك المعجزة الوحيدة في يومنا هذا. حصل ما لم يحصل منذ أعوام فانتهت الحرب وسلّم غليوم"[(2)].

لقد شكّل "إعلان الهدنة"، على صعيد البناء الروائي، لحظة تفجّر الأحداث السياسية المتتابعة، وتبدو أهمية هذا الحدث في انعكاسه على الواقع السياسي المصري آنذاك، فإعلان الهدنة يعني انتصار "انجلترا" وقد أدرك المجتمع المصري هذا الحدث على أنه بقاء مصر تحت الهيمنة الانجليزية بوصفها إحدى مستعمراتها. وقد أسفر هذا الحدث عن تطورات سياسية

(1) الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 150.
(2) محفوظ: بين القصرين، ص ص 303- 304.

متنامية، ومن ذلك الإعلان عن تشكيل وفد مصري يتزعمه سعد زغلول، وغيره من وكلاء الجمعية التشريعية وأعضاء من الحزب الوطني، لمقابلة نائب الملك من أجل المطالبة برفع الحماية والسماح لهم بالسفر إلى انجلترا للمطالبة بالاستقلال[1]. ولما انتهى الأمر إلى عدم السماح للوفد المصري بالذهاب إلى إنجلترا، ما كان من سعد زغلول إلا أن بعث، نيابة عن الأمة وأعضاء الحزب، خطاباً شديد اللهجة إلى السلطان فؤاد، مما تسبب في نفيه ورفاقه إلى جزيرة مالطة. وقد ترك خبر النفي هذا أثراً بالغاً في نفوس الناس، فكان النفي إيذاناً بإعلان ثورة الشعب، ومقاومته العفوية لنفي سعد ورفاقه. وفي هذا الصدد، يربط الكاتب بين نفي أحمد عرابي الذي كان إيذاناً بانتهاء الثورة العرابية ونفي سعد الذي جاء بمثابة الفارس وأمل الشعب في التحرر ويقظته ومقاومته للاحتلال، يقول السارد: "أثار "النفي" في نفوسهم ما خامرهم منذ الصبا من ذكريات قديمة أسيفة عن عرابي باشا ونهايته، فتساءلوا وهم لا يملكون قلوبهم من الجزع! أيجري نفس المصير على سعد زغلول وصحبه؟.. أينقطع حقاً ما بينهم وبين الوطن إلى الأبد؟ أتموت هذه الآمال الكبار وهي لا تزال في مهد الأزهار؟.."[2].

لقد تركز الخطاب السياسي، بعد حادثة النفي، على وصف المظاهرات الحاشدة التي نظّمها أبناء المجتمع المصري احتجاجاً على بقاء الاستعمار ونفي رموز المقاومة الوطنية. والكاتب هنا، يسجل أحداث الثورة يوماً بيوم، فمن نصوص البيانات والخطب والمنشورات، إلى حوادث القتال اليومي ضد جنود الاستعمار، ومما جاء في وصف هذه المظاهرات التي سرعان ما تحولت إلى ثورة عارمة هي ثورة (7 إبريل 1919)، يقول السارد: "... وتعالى الهتاف من أعماق القلوب كهزيم الرعد فانسحب الرجل. ودّ الشاب لو كان هو القائل، لشد ما تتثال المعاني على روحه، ولكن يسبقه السابقون إلى إعلانها فيشتد حماسة، ويتعزى بأن فيما ينتظره عوضاً عما يفوته، وجرت الأمور سراعاً، دعا الداعي إلى الخروج فخرجوا متظاهرين، وتوجهوا إلى مدرسة المهندسخانة فسرعان ما انظمّت إليهم ثم إلى الزراعة فهرع طلبتها إليهم هاتفين كأنهم على ميعاد، ثم إلى الطب فالتجارة وما بلغوا ميدان السيدة زينب

---

(1) انظر: محفوظ: بين القصرين، ص ص 306– 307.

(2) محفوظ: بين القصرين، ص 333.

حتى انتظمتهم مظاهرة كبيرة انضمّت إليهم جموع الأهالي وتعالى الهتاف لمصر والاستقلال وسعد، [...] على أن ذاك اليوم كان يوم سلام بالقياس إلى اليوم الذي تلاه، بدا يوم الاثنين منذ مطلع الصباح يوم اضطراب شامل اشتركت فيه جموع المدارس بأعلامها وحشود من الأهالي لا يحيط بها الحصر، بعثت مصر بلداً جديداً يبكر إلى الاحتشاد في الميادين للحرب بغضب طال كتمانه، وألقى هو بنفسه بين الجموع في نشوة فرح وحماس كأنه تائه ضال عثر على أهله بعد فراق طويل، وسارت المظاهرة مسيراً مشهوداً مارة بدور المعتمدين السياسيين معلنة احتجاجها بمختلف اللغات، حتى بلغت شارع الدواوين وهناك سرت بين الجموع موجة اضطراب عنيفة وصاح صائحهم: "الإنجليز" وما لبثت أن فرقع الرصاص مغطياً على أصوات الهاتفين فسقط أول القتلى، وواصل قوم تقدمهم في حماس جنوني، وتسمّر آخرون، وتفرّق كثيرون يلوذون بالبيوت والمقاهي..."[1].

لقد عكست رواية "بين القصرين" آثار ثورة 1919 على فكر وسلوك أفراد أسرة السيد أحمد عبد الجواد، ولاسيّما أن الثورة تشكل الحدث الأبرز في هذا الجزء من الثلاثية. فالأب يكتفي بالمشاركة بالمال دون المشاركة الفعلية المباشرة في أحداث الثورة، وقد وصف السارد دوره قائلاً: "الثورة وأعمالها فضائل لا شك فيها ما دامت بعيدة عن بيته.. فإذا طرقت بابه، وإذا تهددت أمنه وسلامه وحياة أبنائه، تغير طعمها ولونها ومغزاها، انقلبت هوساً وجنوناً وعقوقاً وقلة أدب، فلتشتعل الثورة في الخارج وليشارك فيها هو بقلبه كله، وليبذل لها ما في وسعه من مال وقد فعل ولكن البيت له وحده دون شريك، ومن تحدثه نفسه- فيه- بالاشتراك في الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز"[2].

أما الابن فهمي، فقد شارك في أحداث الثورة بدءًا بتوزيع المنشورات وانتهاءً بمشاركته بأعمال المقاومة الفدائية مع أقرانه كفرد ضمن فريق وكعضو في لجان الطلبة الثورية. وقد ظل يراود مخاوفه من أن يتصدّر أو يتزعّم هذه المظاهرات، حتى إذا ما تشجّع

(1) محفوظ: بين القصرين، 340 -342.

(2) المرجع نفسه، ص 398.

وقاد إحدى المظاهرات السلميّة ابتهاجاً بالإفراج عن سعد زغلول استشهد على رأس مظاهرة برصاص الإنجليز، يقول السارد واصفاً مخاوف فهمي من تزعّم المظاهرات:

"... أين هو من حامل اللواء في مظاهرة بولاق، أو مذبحة بولاق كما غدت تسمّى، الذي استشهد ويداه قابضتان على اللواء وقدماه ثابتتان في الطليعة [...] وطالما أنصت إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة فما أن تنحسر موجة المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة إن لم يكن مختبئاً أو هارباً..."[1].

ولكن تردده هذا لم يستمر، فسرعان ما تشجّع وقاد إحدى المظاهرات، وقد وصفه السارد إذ يقول: "وافتر ثغره عن ابتسامة، رأى الجماعة التي تعسكر أمامه مباشرة تتحرك فدار على عقبيه كي يواجه مظاهرته "الخاصة" ورفع يديه فسرت في الصفوف حركة تأهب وتوثب، ثم هتف بأعلى صوته وهو يسير مقهقراً. واصل مهمة القيادة والهتاف حتى مدخل شارع نوبار، ثم تخلّى عن الثانية لغيره ممن أحاطوا به مترصدين دورهم بأفواه قلقة متحركة كأنما جاءها المخاض والطلق فلا تستريح حتى تقذف بهتافاتها..."[2].

ومع نهاية أحداث الجزء الأول (بين القصرين)، تكون قد انطوت المرحلة السياسية الأولى في سياقها التاريخي كما تعكسه الثلاثية. ولعل أبرز ما تتميز به هذه المرحلة، كما اتضح لنا من خلال قراءة الأحداث، هو انتماء جيل الثورة إلى الحزب الوطني الذي تمثله الحركة الوطنية بزعامة سعد باشا زغلول، هذا من جانب، ومن جانب آخر، شهدت هذه المرحلة الإرهاصات الأولى لتشكل حزب الوفد، الذي يبدأ نشاطه على صعيد الحركة السياسية في الجزأين الآخرين. وقد مثّل فهمي أنموذجاً بارزاً على انتمائه للحزب الوطني، والذي اقتصرت أحلامه على جلاء المستعمر الإنجليزي والاستقلال التام، وقد جاء على لسان فهمي قوله: "لو لم يسلّم الإنجليز بمطالبنا لما أفرجوا عن سعد، سوف يسافر إلى أوروبا

(1) محفوظ: بين القصرين، ص 466.

(2) المرجع نفسه، ص ص 468- 469.

ثم يعود بالاستقلال، هذا ما يؤكده الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقى يوم 7 إبريل سنة 1919، رمزاً لانتصار الثورة"[1].

ولنا أن نتوقف قليلاً عند النهاية التي اختارها الكاتب لروايته "بين القصرين"، وهي ذات علاقة واضحة في بعدها الإيديولوجي- السياسي الذي تعكسه هذه الرواية وما يكمّله في الإطار ذاته في الجزأين الآخرين؛ فالمضمون الإيديولوجي السياسي واضح في أجزاء الثلاثية، ليس في بداية كل جزء ونهايته، حيث ارتكزت تلك الأجزاء على أحداث سياسية واضحة فحسب، وإنما عبر انتقالاتها الداخلية ومسالكها. ولذا، فإننا نجد أن النهاية التي اختارها الكاتب لينهي من خلالها "بين القصرين" والتي تمثلت في موت فهمي، وعودة سعد باشا من منفاه، لم تكن تخلو من دلالة رمزية من جانب، ومن دلالة فنية بنائية من جانب آخر؛ ففيما يخص الدلالة الرمزية، فإن الكاتب لم يُرد لفهمي الذي يمثل أنموذجاً لحركة النضال الوطني المناوئ للاستعمار الإنجليزي، أن يستشهد في واحدة من المظاهرات التي سبق أن اشترك في نضالها لمقاومة المستعمر، بل نجده يختار له أن يستشهد في مظاهرة سلمية ابتهاجاً بعودة سعد زغلول من منفاه. وهنا تكمن الدلالة الرمزية في استشهاده، فالكاتب يريد أن يقول إن الثورة وما حققته من قيم ومثاليات لن تلبث أن تنتكس. ولعل الدلالة الرمزية في (موت فهمي = موت الثورة) تصب في نطاق دلالة رمزية أخرى، تتمثل في توازي الحدث الداخلي مع الحدث الخارجي، فقد شكلت ثورة فهمي على الاستعمار، والتي لقي فيها مصرعه، خطاً موازياً لثورته على سلطة الأب وعدم الانصياع لرغبته في ترك الانخراط في أعمال الثورة، لنجد أن قبضة هذه السلطة آخذة في التراخي مع بداية الجزء الثاني "قصر الشوق". وأما سعد زغلول الذي اختار له الكاتب أن تكون عودته من منفاه مع نهاية الجزء الأول، فإن دلالة هذا الحدث في روايات تتمثل في انقضاء مرحلة النضال الوطني لتبدأ مرحلة جديدة من الكفاح السياسي، ولكن ليس كفاحاً ثورياً، بل هو كفاح ذو طابع سياسي فحسب، أو لنقل إنه صراع حزبي. وهو ما أشار إليه عودة في مقالته المضمّنة آنفاً عن "المثقفين والثورة"، إذ يقول: "إن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصري جديد من المثقفين،

---

(1) محفوظ: بين القصرين، ص 458.

نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة 1919. نشأ هذا الجيل وازدهر في ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة شعبية إلى قضية سياسية. وفي تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسي بين القصر والوفد والاستعمار، أو إلى صراع حزبي، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية"[1].

واما في "قصر الشوق" الجزء الثاني من الثلاثية، فإن الأحداث تدور بين عامي 1924 و1927، وقد مثّل كمال دور الشخصية الرئيسة التي اختارها الكاتب ليبرز من خلالها أزمة جيل بأكمله، هو جيل الكاتب ذاته. وقد أكّد محفوظ اعترافه هذا غير مرة، إذ يقول: "كمال يعكس أزمتي الفكرية وكانت أزمة جيل فيما أعتقد"، "إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله"، "أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية"[2]. ويقول محفوظ في موضع آخر: "كمال أحد أبطال "بين القصرين" الذي يمثل الجيل الثاني في الرواية. أعطيته من نفسي كل الجانب العقلي في حياته"[3]. ويقول في موضع ثالث: "الأزمة الخاصة بكمال هي أزمتي"، "وكان ما يُهمني هو أزمة كمال الفكرية في الرواية، فالتطور العقلي لكمال أذكر أنني مررت به تماماً خطوة خطوة"[4].

إن ما يهمّنا في شخصية كمال، أنها تمثل جيل ما بعد الثورة، وهو جيل عايش أزمات سياسية عديدة، ولاسيّما أنه عاين مرحلة الكفاح الوطني في غمرة ثورة 1919. وقد تشكّلت في أعماق هذا الجيل أزمة فكرية باعثها الرئيس وقوفه أمام بوابة الغرب الحديث. وقد وصف الكاتب جيل "قصر الشوق" بأنه: "جيل اشترك بالثورة. وذهب منه ضحايا. وهذا الجيل تغلب عليه الحيرة لأن الفترة التي تمرُّ عليه عبارة عن فترة انتقال، يعاني فيها التقاء الشرق القديم والغرب الحديث، دون أن يعرف المكان الذي يقف عليه"[5].

---

(1) شكري: المنتمي، ص 34.

(2) المرجع نفسه، ص 17.

(3) الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 161.

(4) مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد السابع، 1971، نقلاً عن: الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 161.

(5) مجلة الجيل، 27/ 3 / 1961، نقلاً عن الشطي: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، ص 162.

لقد رسمت لنا الصفحات الأولى من "قصر الشوق" الملامح الجديدة لشخصية كمال، فهو الحالم بحب الوطن وعشق الفتاة الجميلة وتعلقه بالثقافة الغربية[1]. فأما عن ثقافته، فهو "يعيش بكل قلبه في عالم "المثال" كما ينعكس على صفحات الكتب"[2]. وفي نفسه "أشواق تهزها مطالعات شتّى لا تكاد تجمعها صفحة واحدة: مقالات أدبية، واجتماعية، ودينية، وملحمة عنتر، وألف ليلة، والحماسة، والمنفلوطي، ومبادئ الفلسفة... كان يحلو له أن يطلق على هذا العالم الغامض اسم "الفكر" وعلى نفسه اسم "المفكر"، فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان، تتعالى بطبعها النوراني على المادة والجاه والألقاب وسائر ألوان العظمة الزائفة"[3].

وإزاء هذه الملامح البانورامية لشخصية كمال، تظهر عقيدته السياسية الوفدية التي تلقاها عن فهمي، واقترنت في قلبه باستشهاده وتضحيته. وقد تضخم سعد والوفد في عينيه فحجبا عنه ما عداهما، يقول السارد: "استيقظ من أفكاره على يد إسماعيل لطيف وهي تقبض على ذراعه وتهزه، ثم سمعه وهو يقول مخاطباً حسن سليم:

– حذارِ، ها هو مندوب الوفد يرد عليك!

أدرك من فوره أنهم طرقوا حديث السياسة وهو عنهم ساهٍ، حديث السياسة.. ما أشقه وما ألذه، دعاه إسماعيل "مندوب الوفد" فلعله يتهكم، فليتهكم ما شاء له أن يتهكم، الوفد عقيدة تلقاها عن فهمي واقترنت في قلبه باستشهاده وتضحيته. نظر إلى حسن سليم، وقال باسماً:

– أيها الصديق الذي لا تبهره إلا العظمة، ماذا قلت عن سعد؟

...

– كنا نتحدث عن المفاوضات التي لم تستمر إلا ثلاثة أيام، ثم قطعت!

فقال كمال بحماس:

---

(1) انظر: محفوظ: قصر الشوق، ص ص 20 -22.

(2) المرجع نفسه، ص 52.

(3) المرجع نفسه، ص 54.

- يا له من موقف وطني جديد بسعد حقاً، طالب بحقوقنا الوطنية مترفّعاً عن المساومة، ثم قطع المفاوضة حين وجب قطعها، وقال قولته الخالدة:"لقد دعُونا إلى هنا لكي ننتحر، ولكننا رفضنا الانتحار، وهذا كل ما جرى"[1].

لقد مثلت "قصر الشوق" مستوى حاداً من القلق السياسي الذي أصبح يواجهه كمال في انتمائه إلى حزب الوفد، هذا الحزب الذي كان تعبيراً تقدمياً عن إحدى مراحل الثورة القومية، ولكنه لم يكن تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة التي ينتمي إليها كمال. ومن هنا، فإن كمال يصبح، على حد تعبير شكري، "البطل المأزوم، بطل العصر الممزق بين الفكر اليساري المتكامل والسلوك الوفدي القلق. وجاءت نهاية الجزء الثاني إعلاناً صريحاً بجوهر الأزمة. وقد عبّر السارد عن امتعاض كمال للائتلاف الذي وقع بين سعد زغلول والأحرار الدستوريين الذي أسفر عنه المؤتمر الوطني الذي احتشد في بيت محمد محمود[2]، إذ يقول: "نترككم وأنتم على خير حال من الوحدة والائتلاف فعسى أن تسبقنا أنباء الاستقلال إلى باريس.

فهتف إسماعيل مخاطباً حسين وهو يشير إلى كمال:

- صاحبك غير راض عن الائتلاف!. عزّ عليه أن يضع سعد يده في يد الخونة، وعزّ عليه أكثر أن يتحاشى الاصطدام بالإنجليز فينزل عن الوزارة إلى خصمه القديم عدلي، هكذا تجده أشد تطرفاً من زعيمه المقدس نفسه!.

مُهادنة الأعداء الخونة خيبة تتجرعها، أي شيء في هذه الدنيا لم يخب فيه أملك؟ غير أنه ضحك عالياً، ثم قال:

- بل يشاء هذا الائتلاف أن يفرض على دائرتنا نائباً من الأحرار!

وضجّ ثلاثتهم بالضحك.."[3].

---

(1) محفوظ: قصر الشوق، ص 157.

(2) محفوظ: قصر الشوق، 334.

(3) المرجع نفسه، ص ص 357- 358.

ويمكننا أن نتصور انعكاس القلق الحائر على شخصية كمال الذي غلفه الشك والحيرة وفقدان الطريق، وقد وصفه السارد في الجزء الأخير "السكرية"، إذ يقول: "وفي هذه الحياة السياسية يحب ويكره ويرضى ويغضب ويبدو كل شيء لا قيمة له. وكلما واجه هذا التناقض في حياته زعزعه القلق. ولكن ليس ثمة موضع في حياته يخلو من تناقض وبالتالي من قلق"[1].

وقد وصف السارد الصراعات المتناقضة في نفسية كمال البطل المأزوم وهو يشهد جموع الشعب مندفعة لسماع خطبة مصطفى النحاس فوق المنصة وهو يحيي الألوف بابتسامة وضيئة ويدين قويتين. وتطلع إليه بعينين اختفت منهما نظرة الشك إلى حين، وكان يتساءل كيف أومن بهذا الرجل بعد أن فقدتُ الأيمان بكل شيء؟. ألأنه رمز الاستقلال والديمقراطية!؟ مهما يكن من أمر فإن التجاوب الحار المتبادل بين ظاهرة جديرة بالنظر، وهي بلا شك قوة خطيرة تلعب دورها التاريخي في بناء القومية المصرية"[2]. ومع هذا كله، نجد رياح الشك والقلق والحيرة تعاود كمال من جديد فيتساءل بعد انتهاء الخطاب: "وقد بلغ الحماس من القوم مداه فوقفوا على المقاعد، وجعلوا يهتفون بحماس جنوني. ولم يكن دونهم حماساً وهتافاً، نسي أنه مدرس مطالب بالوقار، وخُيّل إليه أنه رجع إلى الأيام المجيدة التي سمع عنها وحال عمره دون الاشتراك فيها. أكانت الخطب تلقى بهذه القوة؟ أكان الناس يتلقونها بمثل هذا الحماس؟ أكان الموت لذلك يهون؟ من مثل هذا الموقف بدأ فهمي دون ريب، ثم اندفع إلى الموت، إلى الخلود أم إلى الفناء؟! أمن الممكن أن يستشهد رجل في مثل حاله من الشك؟. لعل الوطنية- كالحب- من القوى التي نذعن لها وإن لم نؤمن بها!..."[3]

---

(1) نجيب محفوظ: السكرية، مكتبة مصر، د.ت، ص 36.

(2) محفوظ: السكرية، ص 37.

(3) المرجع نفسه، ص 37.

ب- الاتجاهات الإيديولوجية- الفكرية

تبدأ أحداث "السكرية"، الجزء الأخير من الثلاثية، منذ عام 1935، أي بعد مرور ثماني سنوات على أحداث "قصر الشوق". ومع مرحلة "السكرية"، التي يمثلها جيل الأحفاد، تتضح رؤية الكاتب للبناء التركيبي للأحداث، والتي بدأها بمرحلة الكفاح المصري من الحزب الوطني في "بين القصرين" إلى حزب الوفد في "قصر الشوق" إلى الحركات الاشتراكية في "السكرية". ويجدر بنا أن نذكّر بمقولة الكاتب، التي أوردناها آنفاً، إذ يقول: "ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا أو لأحببنا أن نقول- بأنه مذهب الاشتراكية"، وهنا نلاحظ أن رؤية الكاتب لمراحل التطور المختلفة، والتي مثلتها الثلاثية عبر أجزائها من نهاية الحزب الوطني والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكي، هي رؤية يسارية واضحة. وهي ما نود أن نسلط الضوء عليها تباعاً.

الصراع الأيديولوجي- الفكري بين (الإخوان المسلمين) و(الاشتراكيين- الشيوعيين).

تمثل رواية "السكرية" المرحلة الأخيرة من مراحل البناء التركيبي للأحداث الروائية، وهي، على وجه التخصيص، مرحلة الانتماء الإيجابي نحو اتجاهين إيديولوجيين هما: اليمين المتطرف ويمثله جماعة (الإخوان المسلمين)، واليسار المتطرف ويمثله (أتباع المذهب الاشتراكي- الشيوعية الروسية). ويستدعي المقام هنا إلى أن نتذكّر، مرة أخرى، مقولة محفوظ التي أوردناها آنفاً، إذ يقول: "لا أعتقد أن أحداً قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه في شيء معيّن واضح"[1]. ولكن نتساءل، هل كان يعني الكاتب بهذا الشيء المعين الواضح هذين الاتجاهين معاً، أم الاتجاه اليساري الاشتراكي، حيث يصرّح به في عبارة سابقة، وحسب؟

يدور الصراع بين الإيديولوجيتين حول الاتفاق على أن الوفد، الذي يمثل حزب الشعب وحزب الأغلبية، هو أفضل الأحزاب، إلا أنه لم يعد يلبي مرحلة جديدة من تطور واقع المجتمع المصري آنذاك. ومن نقطة الاتفاق هذه يبدأ الاختلاف ثم الصراع. حيث يبدأ

(1) دواره: نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية، ص ص 29- 30.

الخلاف بين عبد المنعم إبراهيم شوكت وشقيقه أحمد، وهما حفيدا السيد أحمد عبد الجواد من ابنته خديجة، حول انتمائهما إلى إيديولوجيتين متباينتين في فلسفتهما ورؤيتهما للحياة. فيرى عبد المنعم أن (الإخوان المسلمين) يمثلون، على حد تعبيره: "دعوة سَلَفية، وطريقة سُنيّة، وحقيقة صوفية، وهيئة سياسية، وجماعة رياضية، ورابطة علمية ثقافية، وشركة اقتصادية، وفكرة اجتماعية"[1]. وهو يعتقد بما يدعو إليه علي المنوفي- شيخ الإخوان المسلمين في الثلاثية بأن "تعاليم الإسلام وأحكامه شاملة تنظيم شؤون الناس في الدنيا والآخرة، وأن الذين يظنون أن هذه التعاليم إنما تتناول الناحية الروحية أو العبادة دون غيرها من النواحي مخطؤون في هذا الظن، فالإسلام عقيدة وعبادة ووطن وجنسية ودين ودولة وروحانية مصحف وسيف"[2]. ويرى عبد المنعم ضرورة أن تنتشر هذه الدعوة بين المسلمين كافة، إذ يقول: "إن دعوتنا ليست موجّهة إلى مصر وحدها، ولكن إلى كافة المسلمين في الأرض، ولن يتحقق لها النجاح حتى تُجمع مصر والأمم على هذه المبادئ القرآنية، فلن نغمد السلاح حتى نرى القرآن دستوراً للمسلمين أجمعين"[3].

ولا يفتأ النص الروائي يُبرز فلسفة حركة "الإخوان المسلمين"، يقول الشيخ المنوفي: "الانجليز والفرنسيون والألمان والطليان جل اعتمادهم على الحضارة المادية، أما أنتم فاعتمادكم على الإيمان الصادق، إن الإيمان يفل الحديد، الإيمان أقوى قوة في العالم، املأوا قلوبكم الطاهرة بالإيمان تخلص لكم الدنيا"[4]. ويتابع المنوفي حديثه في إبراز أهمية الأيمان بوصفه مرتكزاً إيديولوجيا أساسياً في دعوة الإخوان المسلمين، إذ يقول: "إذا كنت تستشعر ضعفاً فإيمانك يعتوره نقص وأنت لا تدري، الأيمان خالق القوة وباعثها، إن القنابل تصنعها أيدي كأيدينا وهي ثمرة القوة قبل أن تكون من مسبباتها، كيف انتصر النبي على أهل الجزيرة؟ وكيف قهر العرب العالم كله؟"[5]. ويذهب المنوفي في حديثه إلى أن سبب انتصار

(1) محفوظ: السكرية، ص 294.
(2) المرجع نفسه، ص ص 294 – 295.
(3) المرجع نفسه، ص 295.
(4) المرجع نفسه، ص 83.
(5) المرجع نفسه، ص 83.

الإنجليز هو إيمانهم، إذ يقول: "لكل قوي إيمانه، إنهم يؤمنون بالوطن وبالمصلحة، أما الإيمان بالله فهو كل شيء، وأحرى بالمؤمنين بالله أن يكونوا أقوى من المؤمنين بالحياة الدنيا، فتحت أيدينا نحن المسلمين ذخيرة مدفونة يجب أن نستخرجها، يجب أن يُبعث الإسلام كما بُعث أول مرة، نحن مسلمون اسماً فيجب أن نكون مسلمين فعلاً، لقد منّ الله علينا بكتابه فتجاهلناه فحقّت علينا، فلنعد إلى الكتاب، هذا هو شعارنا، العودة إلى القرآن... ويسأل سائل: ولكن أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة؟ فيجيبه المنوفي: الدين هو العقيدة والشريعة والسياسية، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه"[1].

ويمضي النص مبيناً مزيداً من فلسفة "الإخوان المسلمين"[2]، وهو كذلك يقف على المنهج العملي لهذه الحركة الدينية، يقول عبد المنعم: "لسنا جمعية للتعليم والتهذيب فحسب، ولكننا نحاول فهم الإسلام كما خلقه الله، دنيا وديناً، وشريعة ونظام حكم"[3]. إلى أن يقول: "إن الشباب يتهددهم زيغ في العقيدة، وانحلال في الخلق، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه، ولكننا لا نرجم، وإنما بالموعظة الحسنة والمثال الطيب نهدي ونرشد، وآية ذلك أن بيتنا يضم، أخاً مما يستحقون الرجم، وها هو يمرح أمامكم، ويتطاول على خالقه سبحانه"[4].

وبالانتقال إلى الإيديولوجية الأخرى، وهي الفكر اليساري الاشتراكي، فإننا نقول: إذا كان عبد المنعم قد تلقى فكر وفلسفة الإخوان على يدي الشيخ المنوفي، الذي يمثل صوت حركة الإخوان في الثلاثية، فإننا في المقابل نجد شقيقه أحمد يتلقى مبادئ الفكر اليساري الاشتراكي عن طريق مجلة "الإنسان الجديد"، التي مثلت بدورها منبر الفكر الاشتراكي في الثلاثية. فقد سبق أن انضم إليها أحمد في مرحلة مبكرة من حياته وهو لا يزال في مرحلة الثانوية، وقد شرع في قراءة أفكار ومبادئ الاشتراكية من خلال ما تنشره المجلة من مقالات.

---

(1) محفوظ: السكرية ، ص ص 83 -84.

(2) للمزيد حول أفكار وفلسفة إيديولوجية الإخوان المسلمين، انظر: المرجع نفسه، ص 80، 83، 84، 116 131، 232، 276، 294، 295، 320.

(3) المرجع نفسه ص 131.

(4) المرجع نفسه، ص 132.

وقد نمت أفكاره على يدي عدلي كريم الذي تربطه به علاقة متينة، استطاع خلالها صاحب المجلة أن يمرر أفكاره اليسارية المتطرفة إلى أحمد.

ولعل الحوار الذي يدور بين أحمد وعدلي كريم، صاحب المجلة، يطلعنا، من جانب، على أبرز المرتكزات الإيديولوجية التي تؤسس لها الاشتراكية، وهو ويطلعنا، من جانب آخر، على طبيعة الصراع الفكري القائم بين الاشتراكية وغيرها من الإيديولوجيات الفكرية المناهضة لها كحزب الوفد، وحزب الفتاة، والحركة الدينية، التي تمثلها جماعة الإخوان المسلمين. ولعلنا نلاحظ أن الإيديولوجية الاشتراكية تدعي، فيما تقدمه من تصورات ومرتكزات فلسفية، أنها تقدم رؤية شاملة، وهي ما تحاول أن تنفيه عن غيرها من الإيديولوجيات الأخرى، ولا غرو في ذلك، فإن "الإيديولوجيا من هذا النوع لكي تنجح في هذه المهمة البرغماتية تميل دائماً إلى أن تدّعي الكونية والشمولية، فمع أن قسماً من تصوراتها (وتتفاوت أهميته بين الأيديولوجيات) يكون مغلوطاً، فإن كل إيديولوجيا تهدف إلى تحويل مجموع تصوراتها، بما فيها الصائب والزائف، إلى رؤية كلية بسبب ميلها نحو الشمول"[1]. يقول السارد: "أخيراً اهتدى أحمد إبراهيم شوكت إلى مبنى مجلة "الإنسان الجديد" بغمرة. كان المبنى يقع في مكان وسط بين محطتي الترام، وكان مكوناً من دورين وبدروم، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلّق على شرفته، أما الدور الأول فقد ثبّتت لافتة باسم المجلة على بابه وأما البدروم فقد خصص للمطبعة التي رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ [...].

فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر:

- لا مؤاخذة، دقيقة واحدة..

فقال الرجل بصوت رقيق:

- تفضل..

وتقدّم أحمد من مكتب كُدّست فوقه الكتب والأوراق، ثم سلّم على الأستاذ الذي قام لاستقباله، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له في الجلوس. شعر بالارتياح والزهو

(1) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 16.

وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذي تلقى عنه النور والعرفان في الأعوام الثلاثة الماضية. سواء من مؤلفاته أم مجلته، فراح يملأ عينيه من الوجه الشاحب الذي وخط الشيب شعره، وعلاه الكبر فلم يبق له من أمارات الفتوة إلا عينان عميقتان تشعّان بريقاً نفّاذاً. هذا أستاذه، أو أبوه الروحي كما يدعوه، وإنه الآن في حجرة الوحي التي لا جدران لها ولكن رفوف الكتب تمتد عالياً حتى السقف.

وقال الأستاذ بلهجة المتسائل:

- أهلاً وسهلاً؟

فقال أحمد بلباقة:

- جئت لأسدد الاشتراك.

...

- المجلة اليوم في شبه إجازة، أرجو أن تمكث معي قليلاً لنتحدث.

فتمتم أحمد بارتياح عميق:

- بكل سرور يا فندم.

- قلت إنك أخذت البكالوريا هذا العام، كم سنك؟

- ستة عشر عاماً.

- سن مبكرة، حسن، هل المجلة منتشرة في المدارس الثانوية؟.

- كلا للأسف..

- أعلم هذا، أكثرية قرائنا في الجامعة، القراءة في مصر ملهاة رخيصة، ولن نتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية.

ثم بعد قليل من الصمت:

- وما حال التلاميذ؟

فنظر إليه أحمد متسائلاً كأنما يستزيده تفسيراً لقوله، فقال الرجل:

- إني اسأل عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها..

- الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون..

- ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة؟

- مصر الفتاة؟.. لا وزن لها، فرقة تعد على الأصابع، الأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها، وهناك قلة لا تهتم بشؤون الأحزاب كافة، وأنا منهم- نفضل الوفد على غيره ولكننا نطمع فيما هو أكمل..

فقال الرجل بارتياح:

- هذا ما أسأل عنه، الوفد حزب الشعب، وهو خطوة تطورية خطيرة وطبيعية في آن واحد، كان الحزب الوطني حزباً تركياً دينياً رجعياً، وأما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث، إلا أنه مدرسة الوطنية والديمقراطية، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغي له أن يقنع بهذه المدرسة، نريد مرحلة جديدة من التطور، نريد مدرسة اجتماعية، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والإنسانية.

فهتف أحمد بحماس:

- ما أجمل هذا الكلام!

- ولكن ينبغي أن يكون الوفد نقطة البدء، أما مصر الفتاة فحركة فاشستية رجعية مجرمة، ليست دون الرجعية الدينية خطراً وهي ليست إلا صدى للعسكرية الألمانية والإيطالية التي تعبد القوة وتقوم على الاستبداد، وتزري بالقيم الإنسانية والكرامة البشرية، إن الرجعية داء مستوطن في الشرق كالكوليرا والتيفوئيد فينبغي استئصاله..

فعاد أحمد يقول متحمساً:

- إن جماعة "الإنسان الجديد" تؤمن بهذا كل الإيمان..

فهز الرجل رأسه الكبير في أسف وهو يقول:

- وكذلك فالمجلة هدف للرجعيين من كافة النحل، إنهم يرمونني بإفساد الشباب!

- كما اتهموا سقراط من قبل..

فابتسم الأستاذ عدلي كريم في ارتياح وقال:

- وما وجهتك؟ أعني أي كلية تقصد؟

- الآداب..

فاعتدل الأستاذ في جلسته، وقال:

- الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى، ولكنه قد يكون وسيله للرجعية، فاعرف سبيلك، فمن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالاً على تمجيد العقل وقتل الروح، ومهما يكن من أمر- ولا تدهش أن يصارحك بهذا الرأي رجل معدود من الأدباء- فالعلم أساس الحياة الحديثة، ينبغي أن ندرس العلوم وأن نشبع بالعقلية العملية، الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقرياً، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه. لم يعد العلم وقفاً على العلماء، أجل لهؤلاء التضلّع والتعمّق والبحث والكشف، ولكن على كل مثقف أن يضيء نفسه بنوره، وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتحلّى بأسلوبه، ينبغي أن يحل العلم محل الكهانة والدين في العالم القديم..

فقال أحمد مؤمّناً على قول أستاذه:

- ولذلك كانت رسالة الإنسان الجديد هي تطوير المجتمع على أساس علمي.."[1].

ويمضي النص الروائي في الكشف عن المبادئ والمرتكزات التي تنهض عليها الإيديولوجية الاشتراكية الشيوعية، وهو، في الوقت نفسه، يسلط الضوء على الصراع القائم بين هذه الإيديولوجية وإيديولوجية الإخوان المسلمين، ويؤكد الحوار الذي يدور بين عبد المنعم وأحمد على تبرؤ الاشتراكية من الدين، يقول السارد:

"فاحتد عبد المنعم قائلاً:

- أنتم لا تعرفون دينكم هذه هي المأساة!.

فسأل عبد المنعم أخاه:

- وأنت ماذا تعرف عنه حتى لا تهرف بما لا تعرف؟

فقال أحمد بهدوء:

- أعرف أنه دين، وحسبي ذلك، لا أومن بالأديان!..."[2].

---

(1) محفوظ: السكرية، ص ص 87- 91.

(2) المرجع نفسه، ص ص 134- 135.

وتأتي صياغة الواقع الأيديولوجي في النص الروائي، كانعكاس للواقع الاجتماعي، فيقدم لنا الكاتب "رياض قلدس" وهي شخصية تمثل التيار القبطي المتحرر من سلطان العقيدة، ولكنه منتم إلى أقليّة مضطهدة. فالكاتب يرى أن الأقباط جميعاً وفديون لأنه حزب القومية الخالصة، التي تجعل مصر وطناً حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم. ولذا، يذهب الكاتب إلى أن أزمة الأقباط هي أزمة الديمقراطية التي يعاني منها الشعب المصري، لذا، فإننا نجد قلدس يحتقر الأنظمة الدكتاتورية ويرى أن الشيوعية جديرة بأن تخلق له الحرية والديمقراطية التي ينشدها. يقول قلدس في حواره مع كمال:

"- [كمال] لمناسبة ما قلت عن معركة الآراء العالمية، دعني أخبرك بأنها تنعكس على صورة مصغرة في أسرتنا، لي ابن أخت من الإخوان والآخر من الشيوعيين!

- ينبغي أن يكون لها صورة في كل بيت، عاجلاً أو آجلاً، لم نعد نعيش في قمقم، وأنت ألم تفكر في هذه الأمور؟

- قرأت عن الشيوعية ضمن دراستي للفلسفة المادية، كما قرأت كتباً عن الفاشستية والنازية..

- تقرأ وتفهم، مؤرخ بلا تاريخ، أرجو أن تعد يوم خروجك من هذا الموقف يوم عيد ميلادك السعيد.

فاستاء كمال لهذه الملاحظة، لأنها نقد لاذع من ناحية، ولأنها لا تخلو من حق من ناحية أخرى، ثم قال متهرباً من التعقيب عليها:

- كل من الشيوعي والإخواني في أسرتنا على غير علم مكين بما يؤمن به.

- الإيمان إرادة لا علم، إن أتفه مسيحي اليوم يعرف عن المسيحية أضعاف ما عرف الشهداء، كذلك عندكم في الإسلام..

- وهل تؤمن بمذهب من هذه المذاهب؟

- لا شك في احتقاري للفاشية والنازية وكافة النظم الديكتاتورية، وأما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسي الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية، بيد أن الاهتمام الأول مركّز في فني..

فقال كمال وكان في صوته دعابة:

- ولكن الإسلام قد خلق هذا العالم الذي نتحدث عنه منذ أكثر من ألف عام..

- لكنه دين، الشيوعية علم أما الدين فأسطورة..

ثم مستدركاً وهو يبتسم:

- ونحن نتعامل مع المسلمين لا الإسلام.."[(1)].

ويقدّم النص العلاقة المتصارعة بين الإيديولوجيتين في ضوء نظرة كل إيديولوجية إلى الأخرى، وفي هذا الصدد يذهب أحد النقاد إلى القول: "إن الرواية لا تتحول إلى إيديولوجيا، إلا عبر صراع الإيديولوجيات، وعبر التعارضات التي توجد في كل إيديولوجية على حدة، هذا الصراع الذي يشكل مجموع بنائها العام"[(2)].

أ-نظرة الإخوان المسلمين للاشتراكيين

تصدر نظرة الإخوان المسلمين للاشتراكيين في مصر، كما تقدمها الثلاثية، من وحي ديني خالص، وهو أن الإسلام لم يترك مجالاً لاجتهاد الأفراد أو استلهام النظم الإيديولوجية الأخرى كالاشتراكية، فذلك من ضعف الإيمان وعجز التقاليد. ولذلك يأتي رد الشيخ المنوفي على السؤال الذي طرحه أحد أتباعه حول تجنب السياسة، بقوله: "الدين هو العقيدة والشريعة والسياسة، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الإنسانية دون تشريع وتوجيه"[(3)].

وفي موضع آخر، يشير النص الروائي إلى أن علاقة الإخوان المسلمين بنظرائهم الاشتراكيين، إنما تتأسس على التسامح والموعظة الحسنة والمثال الطيب، وهو ما يظهره خطاب عبد المنعم مع شقيقه أحمد الشيوعي، إذ يقول:

(1) محفوظ: السكرية، ص ص 151- 152.

(2) لحميداني: النقد الروائي والإيديولوجيا، ص 39.

(3) محفوظ: السكرية، ص 84.

"- إن الشباب يتهددهم زيغ في العقيدة، وانحلال في الخلق، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه، ولكننا لا نرجم، وإنما بالموعظة الحسنة والمثال الطيب نهدي ونرشد، وآية ذلك أن بيتنا يضم أخا مما يستحقون الرجم، وها هو يمرح أمامكم، ويتطاول على خالقه سبحانه"[1].

ب-نظرة الاشتراكيين للإخوان المسلمين:

لقد عكس الخطاب الروائي نظرة مغايرة لما وجدناه عند الإخوان المسلمين وعلاقتهم بالاشتراكيين؛ إذ نلاحظ أن حركة الاشتراكية في مصر تصدر في نظرتها إلى الإخوان المسلمين عن مذهب متعصب ومنهج متشدد في الدفاع عن مبادئهم إزاء مبادئ الإخوان المسلمين. فقد وصفت تلميذة كريم عدلي "سوسن حماد" في حوارها مع أحمد، الإخوان المسلمين بالأعداء في الداخل، وهم كذلك يقومون بعملية تزييف هائلة. أما الوفديون فقد وصفتهم بالرجعيين:

"- أعداؤنا كثيرون، الألمان في الخارج، والإخوان والرجعية في الداخل، وكلاهما شيء واحد.

- لو سمعك أخي عبد المنعم لثار على رأيك، يعتبر الإخوانية فكرة تقدميّة تزري بالاشتراكية المادية..

- قد يكون في الإسلام اشتراكية، ولكنها اشتراكية خيالية كالتي بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمو، ... وفضلاً عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد، قل هذا لأخيك..

فضحك أحمد في سرور غير خاف وقال:

- أخي شاب مثقف وقانوني ذكي، إني أعجب كيف يتحمس أمثاله للإخوان!.

---

(1) محفوظ السكرية، ص 132.

- الإخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام في ثوب عصري، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديمقراطية"[1].

وفي موضع آخر من الرواية، يظهر الخطاب الروائي جانباً متشدداً في علاقة الاشتراكيين- اليسار المتطرف بغيرهم من أتباع الإيديولوجيات الأخرى، ولاسيمّا الإخوان المسلمين- اليمين المتطرف، والوفديون. ويظهر الحوار الآتي صراعاً فكرياً مناوئاً ينطوي عليه الاتجاه اليساري إزاء الاتجاهات الإيديولوجية الأخرى.

"يقول عدلي كريم:

-حسن أن تدرسوا الماركسية، ولكن تذكروا أنها، وإن تكن ضرورة تاريخية، إلا أن حتميتها ليس من حتمية الظاهرات الفلكية، إنها لن توجد إلا بإرادة البشر وجهادهم، فواجبنا الأول ليس في أن نتفلسف كثيراً ولكن في أن نملأ وعي الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخي الذي عليها أن تلعبه لإنقاذ نفسها والعالم جميعاً..

...

- سيدي الأستاذ، ثمة ملاحظة أود إبداءها، عرفت بالتجربة أنه ليس من العسير إقناع المثقفين بأن الدين خرافة، وأن الغيبيات تخدير وتضليل، ولكن من الخطورة بمكان مخاطبة الشعب بهذه الآراء، وإن أكبر تهمة يستغلها أعداؤنا هي رمي حركتنا بالإلحاد أو الكفر..؟

- إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والاستسلام، أما الدين فلن يتأتى القضاء عليه إلا في ظل الحكم الحر، ولن يتحقق هذا الحكم إلا بالانقلاب، وعلى العموم فالفقر أقوى من الإيمان، ومن الحكمة دائماً أن تخاطب الناس على قدر عقولهم..

...

- والإخوان يا أستاذ! لقد بتنا نشعر بأنهم عقبة خطيرة في سبيلنا!.

---

(1) محفوظ: السكرية، ص ص 260 -261.

- لا أنكر هذا، ولكنهم ليسوا بالخطورة التي تتخيلها، ألا ترى أنهم يخاطبون العقول بلغتنا، فيقولون اشتراكية الإسلام؟، فحتى الرجعيون لم يجدوا بدّاً من استعارة اصطلاحاتنا، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقاً جزئياً، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم، ثم إن نشر العلم كفيل بطردهم كما يطرد النور الخفافيش!."[1].

ولكن يبقى أن نقول، إن النهاية التي اتجهت إليها الثلاثية، تضع الصراعات الإيديولوجية أمام نتيجة حتمية، وهي أن هذه الإيديولوجيات، التي ظهرت في ثلاثينيات القرن العشرين من تاريخ مصر، لم يكتب لها أن تولد في إطار معرفي معتدل مع قوة السلطة المهيمنة، التي لم تفتأ أن دافعت عن إيديولوجيتها الخاصة ومصالحها ومطامعها. فقد انتهت أحداث الثلاثية إلى قيام السلطة باعتقال الطرفين: عبد المنعم ممثل اتجاه اليمين المتطرف (المنتمي إلى الإخوان المسلمين)، وأحمد ممثل اتجاه اليسار المتطرف (المنتمي إلى الاشتراكية- الشيوعية)، يقول كمال: "لقد رحلا مع كثيرين إلى معتقل الطور"[2]. وقد لفت النص أنظارنا إلى واقع تلك السلطة، فكلما أحست بخطر يتهدد أمنها ومطامعها هبت تمارس قمعها وغطرستها في اجتثاث هذا الخطر، وقد بررت السلطة اعتقالهما لأنهما يمارسان أنشطة تشكّل خرقاً لقوانين الدولة، فعبد المنعم- الإخواني، بات متهماً بعقد اجتماعات تحرّض على معادة الإنجليز، وأما أحمد- الشيوعي، فهو متهم بكتابة مقالات متطرفة تتناول توزيع الثروة. ولذا نجد كمال يقول: "يجب أن تعبد الحكومة أولاً كي تعيش مطمئناً"[3].

إن رؤية أحمد حول "الثورة الأبدية" التي أخذ كمال يرددها في نهاية الرواية- إذ يقول: "قال لي إن الحياة عمل وزواج وواجب إنساني عام، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية، وما ذلك

---

(1) محفوظ: السكرية، ص ص 295- 297.

(2) المرجع نفسه، ص 329.

(3) المرجع نفسه، ص 329.

إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى.."[1]- تشكّل خطاباً مفتوحاً لما ينتظر مستقبل مصر السياسي.

لقد فهم رياض قلدس رأي أحمد على أنه يتسع لكافة المتناقضات، أي كافة الإيديولوجيات، لذا يقول في حواره مع كمال:

"- رأي جميل، ولكنه يتسع لكافة المتناقضات.

- نعم، ولذلك وافقه عليه أخوه ونقيضه عبد المنعم، ولذلك فهمته على أنه دعوة إلى الإيمان أيّاً كان مشربه وأيّاً كانت غايته"[2].

ومن هنا، يمكن القول: إن المتناقضات التي تتسع إليها رؤية أحمد كما فهمها قلدس، والإيمان الذي فهمه كمال، مهما كان مشربه وغايته، لا يمكن أن تكون في إيديولوجية واحدة، كما يراها الناقد غالي شكري في دراسته "المنتمي" في الاشتراكية وحسب. لقد بنى شكري تصوره هذا على أن أحمد إبراهيم شوكت هو الأقرب فكرياً ونفسياً إلى كمال منه إلى عبد المنعم، وهذا صحيح لا نختلف فيه، فقد مثّل أحمد امتداداً فكرياً ونفسياً لكمال الذي هو امتداد للكاتب نفسه. ولكننا في الوقت ذاته، نجد أن الخطاب السردي أتاح لعبد المنعم مساحة واسعة لينشر من خلالها مبادئ وفلسفة الإخوان المسلمين. وقد رأيناه يوازن بين معتقداته وسلوكه فيصارع أهواءه، فيسارع إلى الزواج لكي لا يقع في المحرمات. وهذا يدعونا إلى مخالفة تصور شكري في أن الكاتب أتاح لـ أحمد شوكت حظاً وافراً ليقدم مبادئه، ولاسيّما أنه يمثل امتداداً فكرياً ونفسياً لكمال الذي يمثل بدوره أزمة الكاتب الفكرية، على حد تعبير الكاتب نفسه، يقول شكري:" أحمد شوكت إذن ابن شقيقة كمال في الرواية من ناحية المظهر، ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفي النزاع أو الانقسام في شخصية كمال العقلية، وهو الطرف الجوهري الأصيل، وإن كان لا يزال في دور الحلم والأمنية، هو الطرف المنتمي إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة. أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التي تعرف عادة بلعبة النقائض التي تزيد بعضها البعض وضوحاً، إن وجوده لا يسجل تيار الانتماء اليميني في

(1) محفوظ: السكرية، ص 329.

(2) المرجع نفسه، ص 329.

مرحلة الفاشية الدينية فحسب، بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً، وهو يؤكد الانتماء اليساري في مرحلة التنظيم العملي. هو بمثابة اللون الأسود الذي يؤدي إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له"[1].

ولكن، إذا كان الأمر على هذا النحو الذي يذهب إليه شكري، فلماذا انتهى الطرفان إلى مصير حتمي واحد وهو الاعتقال؟ إنها المتناقضات التي فهمها قلدس، وكذلك الإيمان الذي فهمه كمال من "الثورة الأبدية" التي آمن بها أحمد ووافقه عليها عبد المنعم إذ يقول أحمد مخاطباً كمال: "أما الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية"[2]، فثمة إيديولوجيات قدّر لها أن تولد في غير زمانها تنتظر أن تأخذ دورها في مستقبل مصر السياسي.

(1) شكري: المنتمي، ص 66.

(2) نجيب: السكرية، ص 329.

الفصل الرابع

الروايــة الثلاثيـة والصــراع مع المحتــل

لقد خضعت الدول العربية تحت هيمنة قوى الاستعمار الغربي، بعد أن أصبحت الخلافة العثمانية عاجزة عن الاحتفاظ بسيادتها على مساحات واسعة من أراضيها، التي فرضت سيطرتها عليها، بعيداً عن أطماع الدول الأوربية، قرابة أربعة قرون، لتحل محلها قوى الاستعمار الأوروبي، التي شرعت تتقاسم بلداناً كثيرة من أنحاء العالم، وكانت أقطار الوطن العربي من بين هذه البلاد. وقد ساعد موقع البلاد العربية المتاخم لحدود القارة الأوروبية، بالإضافة إلى ما يتمتع به الوطن العربي من ثروات وطاقات هائلة، من أطماع الدول الاستعمارية لبسط سيطرتها ونفوذها على هذه الأقطار. وقد شرع الاستعمار الغربي، آنذاك، يستغل ثروات الوطن وطاقاته، وأخذ يضيّق الحصار على الإنسان العربي بكل صنوف القهر والتسلط، ويمزّق وحدة الأمة، فاصطنع فيما بينها الحدود لكي يطمس قوميتها وثقافتها وكل مقومات عروبتها. وقد قاومت المجتمعات العربية أشكال القهر والقمع والتسلط التي تمارسها قوى الاستعمار، فجسّدت المقاومة الوطنية على امتداد البلاد العربية أروع الصور للنضال الوطني ضد قوى الاستعمار لنيل الحرية والاستقلال.

وقد اضطلع الأدب العربي، والرواية منه على وجه الخصوص، بدور بارز في رصد الأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي رافقت حركات النضال الوطني. ومن هنا، فإن الرواية العربية قامت "بمهمة الضمير العربي في مواجهة التحديات والأزمات التي عانتها الأمة العربية في طريق تحررها وتقدمها، فعبّرت عن أفكار الأمة، ورصدت حركة الجماهير ونضالها، عن طريق رسم شخصياتها وعلاقاتها ونوازعها، وتصويرها لمختلف جوانب الحياة السياسية والاجتماعية، وقدمت رؤيتها وتنبؤاتها وأحداثها، وما أوحت به من تطلعات وأشواق وطموحات وطنية وقومية. ولا يعني هذا أن الرواية العربية، في تصويرها للمقاومة العربية ضد الاستعمار، أسيرة للماضي بعيدة عن الحاضر، ولكنها تستخرج من الماضي القريب الصفحات المجيدة والمشرقة لمقاومة الشعب العربي ضد الاستعمار القديم وتومئ من خلالها إلى إمكانيات الأمة العربية في مقاومة كل استعمار وإفراز القيادات الوطنية والحفاظ على خبراته ومنجزاته. فعندما تركن الرواية العربية على صور المقاومة الوطنية وشخصياتها القوية المناضلة في الماضي، فإنها لا تنسحب من الحاضر، بل تقدم شهادتها إليه، وتؤكد بما

تضمره وتضمنه إمكانيات التقدم والتحرر في الحاضر والمستقبل استناداً إلى إيجابيات الماضي. فلم ينته الاستعمار من عالمنا بعد، ولكن صورته القديمة هي التي اختفت فحسب"[1].

وقد مثلت الرواية العربية، في مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار، إحدى أهم وسائل التعبير عن تطلعات المجتمعات العربية من خلال ما تقدمه الرواية من تصورات صادقة للمجتمع، من خلال ما تطرحه من نماذج وشخصيات إيجابية، مما يساهم في دفع حركة الوعي التحرري والنضالي لدى الجماهير العربية، وبخاصة بعد أن تعطّلت كل أدوات التعبير على أيدي قوى الاستعمار، وظلت جميع قنوات توصيلها مسدودة، ولذا، "فإن المقاومة العربية للاستعمار، وما واجهته من كبت للحريات ومصادرة للصحف والكتابات الوطنية المباشرة، تقدمت بالرواية العربية لتلعب دور البديل عن الصحافة المكممة، بما تملكه من أدوات تعبيريّة مكنتها من التعبير الفني عن رفض الشعب العربي ومقاومته للاستعمار. وهذا أدى بدوره إلى نمو الرواية العربية وازدهارها وأكسبتها شعبيتها وجماهيريتها، ثم قادها أخيراً إلى أصالتها وعروبتها ودفع الروائيين العرب المحدثين إلى التحرر من الشكل الروائي الغربي والعودة إلى ينابيع الفن الروائي في تراثنا العربي وأدركوا مدى الهوّة الفاصلة بين التراث القصصي العربي والرواية الحديثة، وتبينوا غربتهم في الأشكال الغربية النابعة من ثقافة وحضارة غربيتين، ووجدوا في تراثنا العربي الأشكال والموضوعات والقيم والأساطير والحكايات والرموز العربية الأصيلة التي يمكن إحياؤها وعصرنتها في روايتنا العربية الحديثة. فلم يعد الشكل الروائي الغربي مقدساً وأنموذجاً ثابتاً يصلح للاقتداء به في كل زمان ومكان، بعد أن اكتمل الوعي القومي وتحررت الشخصية العربية والعقل العربي من الغزو الفكري الغربي. هكذا أدت تحديات المقاومة العربية للاستعمار بالرواية العربية إلى تأصيلها وتعريبها قومياً على صعيد الشكل بعد أن تعربت على مستوى الموضوع والمضمون"[2].

وقد آثرتُ، في هذا الجانب من الدراسة، أن أتوقف عند ثلاثيتين روائيتين تسلطان الضوء على طبيعة الصراع مع المحتل، وذلك في سياق التمثيل الأدبي/ الروائي لحركة

---

(1) احمد محمد عطية: الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1981، ص 85.

(2) عطية: الرواية السياسية، ص 86.

النضال العربي ضد المستعمر/ المحتل الغربي، هذا من جانب. ومن جانب آخر، سنحاول الوقوف عند أشكال وصور المقاومة الوطنية، التي عكستها الثلاثيتان ضد الاحتلال. أما الثلاثيتان فهما:

1. ثلاثية محمد ديب[1] التي بدأها بظهور "الدار الكبيرة" La grande maison في عام 1952، ثم "الحريق" L'incendie في عام 1954، و"النول" Le métier atisser في عام 1957.
2. ثلاثية أحمد حرب[2] التي بدأها بظهور "إسماعيل" في عام 1987، و"الجانب الآخر لأرض المعاد" في عام 1990، و"بقايا" في عام 1996.

---

(1) ولد الروائي والشاعر الجزائري محمد ديب في21 تموز سنة 1920 في مدينة تلمسان، ونشأ في أسرة فقيرة حيث توفي والده وكفلته أمه، وكابد الفتى مرارة اليتم والفقر، وشق طريقه في الحياة السياسية بعصامية، وكابد في سبيل حصوله على العلم، وتنقل بين عدة مدارس في الجزائر والمغرب فدرس في تلمسان ثم في مدينة وجدة بالمغرب ثم رجع إلى الجزائر فدرس في وهران، وتلقى دروسه في مدرسة المعلمين، ثم اشتغل بالتدريس والمحاسبة، وصناعة السجاد وعمل مراسلاً صحفياً بعض الوقت لصحيفة (الجزائر الجمهورية) 1950 -1951، وهي جريدة الحزب الشيوعي في ذلك الوقت، وقد التقى ديب بعدد من كبار الكتّاب الفرنسيين في سنة 1948 بالقرب من مدينة البليدة الجزائرية من مثل ألبير كامي A.Camus، ولويس جيو L.Guilloux، وبرس بارنه B.Parrain وغيرهم فنصحوه ووجهوه في متابعة كتاباته الأدبية. وله في هذا الميدان نشاط في الشعر والقصة والرواية، وتعد الثلاثية من أشهر أعماله، فبعد ظهور الجزء الأول منها بعام واحد منح جائزة أدبية تسمى بجائزة (Fenelon)، وبعض أعماله مترجمة إلى عدة لغات، وقد قام بترجمة الثلاثية إلى اللغة العربية سامي الدروبي ونشرتها دار الهلال بالقاهرة في سلسلة روايات الهلال على ثلاثة أجزاء. انظر للمزيد عن حياة ديب: أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، دار المعارف، القاهرة، 1985، هامش رقم (1) ص 91. وانظر: ج. ديجو: الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية، ترجمه عن الفرنسية، إبراهيم كيلاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1991، ص ص 112- 113.

(2) أحمد حرب، كاتب وباحث فلسطيني من مواليد بلدة الظاهرية عام 1951. تخرج من كلية الآداب في الجامعة الأردنية عام 1974، وتابع دراسته في الجامعات الأمريكية حيث حصل على درجة الماجستير ودرجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي والمقارن من جامعة أيوا، وهو عضو في برنامج الكتّاب العالمي الذي تشرف عليه تلك الجامعة. يُدّرس حالياً الأدب الإنجليزي والمقارن في جامعة بير زيت في فلسطين. نشر روايته الأولى "حكاية عائد" عام 1981، وروايته الثانية "إسماعيل" (الطبعة الأولى) عام 1987، ورواية "الجانب الآخر لأرض المعاد" عام 1990، ونشر العديد من الدراسات في الأدب والنقد باللغتين العربية والإنجليزية." أحمد حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد (رواية)، منشورات جامعة بير زيت، بير زيت، ط2، 1994، تصدير (أحمد حرب).

ويرجع اختيار هاتين الثلاثيتين في هذا الجانب من الدراسة، إلى أكثر من جانب، فمن جانب، تُقدم الثلاثيتان عبر خطابهما السردي لوحتين روائيتين للنضال الوطني ضد الاحتلال، لنيل الحرية والاستقلال؛ حيث تتناول "ثلاثية ديب" طموحات الشعب الجزائري للتحرر الوطني من الاستعمار الاستيطاني الذي فرضه عليه المستعمر الفرنسي. وأما "ثلاثية حرب"، فهي تتناول رحلة الكفاح الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي. ومن هنا، فإن الخطابين الروائيين يمثلان أنموذجين بارزين على رواية المقاومة العربية ضد قوى الاحتلال. ومن جانب آخر، فإننا نلاحظ أن الخطابين الروائيين يحاولان أن يبرزا تعارضات وتناقضات مجتمعهما (الجزائري والفلسطيني) إبّان سيطرة الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري، وسيطرة الاحتلال الإسرائيلي الذي لا يزال قائماً على أرض فلسطين المحتلة. وأما الجانب الثالث، فإننا نلاحظ أيضاً، أن الخطابين يتناولان موضوع الصراع مع المحتل، ويعرضان لأشكال المقاومة الوطنية عبر أدوات متعددة قد تتشابه حيناً وتختلف حيناً آخر وفقاً لاختلاف المنظور الروائي لدى الكاتبين. وفي ضوء هذه الأبعاد، سنتناول الموقف الروائي العام وما يقدمه من تصورات ورؤى عبر مقاربات نصية يقدمها الخطاب الروائي في كلتا الثلاثيتين حول موضوع الصراع مع المحتل.

أولاً: الإطار العام لثلاثيتي ديب وحرب

تمثل ثلاثية ديب (الدار الكبيرة ، الحريق، النول)، التي صدرت بين عامي 1952 – 1957، مرحلة فاصلة في تاريخ الرواية الجزائرية، ولاسيّما أنها تشكّل خطاباً روائياً وطنياً مضاداً للخطاب الروائي الكولونيالي ومنطقه الأيديولوجي[1]. ويمثل ديب في تلك المرحلة التي ظهرت فيها ثلاثيته علامة بارزة في تاريخ الرواية الجزائرية، وذلك لأن أعماله الروائية، وبخاصة الثلاثية، تتصل بهموم اجتماعية وإنسانية عاشها مجتمعه، واصطدم خلالها بقمع السلطة الاستعمارية. فكان بدوره تعبيراً عن جو مفعم بالحركة والأزمات. وفي هذا الصدد يقول أحد النقاد: "لقد كان محمد ديب وهو يكتب ثلاثية الجزائر، كما سماها لويس أراغون L.Aragon، يلخّص انهيار الخطاب الروائي الاندماجي ويعلن عن قيام خطاب مناهض وجديد، وإذا كان الجيل الأول من الروائيين الجزائريين الوطنيين قد اختلفت رؤاهم الجمالية

(1) يذهب النقاد إلى أن تصنيف الأدب في الجزائر خلال الحقبة الممتدة ما بين عامي 1900-1962 إنما ينحصر في نمطين متمايزين، تنعدم بينهما نقاط التماس أو التشابك: أدب كولونيالي، وأدب وطني. وقد يتراءى الاعتراض على هذا التصنيف، بدعوى عدم صلاحية معاييره الموضوعية وحدها، التي قصّرت عن استيعاب (أدبيته)، وحساسياته الجمالية، ولكن النتيجة المستخلصة أن كل نمط منهما يعكس إلى حد كبير- في توجهاته وفنيته- وعياً نقيضاً للآخر. فالرواية الكولونيالية، بكل اتجاهاتها تحمل في أغلبها بصمات القواعد الشكليّة لواقعية بلزاك، وفلوبير، وإميل زولا، حيث نسق شخوصها يزدحم بالأسماء، وأحداثها تتحرك في إطار حبكة ودسيسة، وضمن سلسلة من الوقائع والأسباب التي تربط بين العناصر الفسيولوجية والنفسية والقيميّة والفكرية، مع التزامها ودعائيتها بوصفه منبراً ممتازاً لدعوى الجزائر بما هي مستعمرة استيطان. هذه الملامح والتوجهات لا تقتصر على مرحلة بعينها من مراحل تطور الرواية الكولونيالية، بل نجدها كذلك في رواية المتربول السياحي التي سادت منذ بداية الاحتلال حتى عام 1900، وكرست الجزائر أرضاً للغزوات والأحاسيس (الخام) والفولكلوريات، كما نجدها في الرواية (الجزائروية) التي عبّرت عن "الشعب الأوروبي الجديد" هناك، المكوّن من سكان ذوي أصول أوروبية يتمتعون بالمواطنة الفرنسية، التي استمرت بين عامي 1900-1940، لتحل محلها الرواية "المتوسطية" المعبرة عن مصالح الطبقة الوسطى والبورجوازية الصغيرة، المتناقضة مصالحها مع الكولون، وقد عبّرت عنها مدرسة الجزائر العاصمة، واتخذت من قول ألبير كامو، أحد أعضائها، إننا نحس البحر المتوسط في جلودنا شعاراً لها. وفي مقابل هذا الأدب الكولونيالي، ولد أدب وطني تناوشت رؤاه الجهاد والحث عليه في إطار الدين ومحاربة الدخلاء حيناً، والشكوى والتفجّع والاحتجاج وتأكيد الذات وتمجيد السلف والمطالبة بالإصلاح ورفض الاستعمار في أحيان. عمار بلحسن: الإيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر(1930- 1962) دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب (ولم أستطع الحصول على هذه الدراسة)، عرض محمد حافظ دياب (رسائل جامعية) مجلة "فصول" مجلد 5، عدد 3، 1985، ص ص 173- 174.

للنص الأدبي، فإن الشعور المشترك هو البحث عن تأسيس قيم جمالية جديدة كفيلة بوضع صورة جديدة "للجزائري" مختلفة عن تلك الصورة المشوّهة التي أقامتها الرواية الكولونياليّة بمدارسها وتياراتها المختلفة"[1].

ويبدو من الصعوبة بمكان تقديم ملخص وافٍ لأحداث الثلاثية، وخاصة أن ثلاثية ديب لم تكن تعتمد في بنائها الفني على الحدث أو الشخصية، وإنما على مشاهد عديدة وتحليلات من خلال تحركات شخصياتها أعمالاً وأقوالاً، ومن خلال مراقبة مصيرهم في تحولات الزمن شأنها في ذلك شأن الرواية الانسيابية/ الممتدة. ولكنني سأكتفي بوضع إطار عام لأحداثها، تمهيداً لموضوعنا الذي نتناوله في هذا الجانب من الدراسة وهو: الصراع مع المحتل.

تدور الأحداث في الجزء الأول "الدار الكبيرة" في مدينة تلمسان الجزائرية، وهي ذاتها مدينة الكاتب ديب، الواقعة على مقربة من الحدود المغربية، وفي دار من دورها الكبيرة هي "دار سبيطار"، وقد وصفها السارد إذ يقول: "تشبه دار سبيطار أن تكون بلدة. رحابها الواسعة جداً تجعل من المتعذر على المرء أن يقول ما عدد السكان الذين تؤويهم على وجه الدقة. حين شُق قلب المدينة، وأقيمت شوارع حديثة، حجبت العمارات الجديدة وراءها تلك المباني القديمة المبعثرة التي بلغت من تراصها أنها تؤلف قلباً واحداً: المدينة القديمة. ودار سبيطار الواقعة بين طرق ضيقة صغيرة متلوية كأغصان النبات المتعرش، كانت لا تبدو

---

(1) أمين الزاوي: عودة الأنتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009، ص 48. وللمزيد من الإيضاح حول (الخطاب الروائي الاندماجي) يقول الزاوي: "تمتد فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين (1920-1945)، وفيها ظهرت أصوات روائية حول "محاكاة" "الآخر" أدبياً وترديد أطروحاته الاندماجية سياسياً، لقد كانت تجربة الكتابة الروائية المشتركة بين كتّاب من الأهالي وبين آخرين من الفرنسيين، بداية التعبير عن زواج أدبي وروحي، بين هذه الأنتلجنسيا (الأهلية) وبين مثيلتها (المستعمرة) فالأعمال الروائية التي كتبها كل من "جاج حمو عبد القادر" بالتعاون مع Robert.Randau، وسعد بن علي مع روليه بوتييه Rene Pottier، وسليمان بن إبراهيم مع إتيان دينيه Etienne Dinet. تبرز المرحلة "الديداكتيكية" (التربوية والتعليمية) الروائية حيث كان موقع الروائي "الأهلي" هو موقع التلميذ، المندهش المقلد، لكن دون براءة سياسية، في حين كان المثقف الروائي الكولونيالي في موقع "الملقّن/ الفاهم" الذي يجب أن يُقلَّد، ولا أحد يعلّمه، لقد كانت مرحلة لتجريب الكتابة في حضرة "الآخر" وبين يديه وإن أهم ما يميّز الخطاب الروائي في هذه المرحلة، هو البحث عن نص يكتب "الأنا" الباحثة عن طريق الدخول إلى "البيت الفرنسي". المرجع نفسه، ص ص 46-47.

للناظر إلا قطعة من ذلك القلب الواحد. إنها بيت كبير عتيق، موقوف على سكان همهم الأكبر اختصار النفقات، واجهة ليس فيها شيء من تناسق، تطل على الشارع الضيق الصغير، وبعد الواجهة رواق المدخل وهو رواق عريض مظلم، أخفض من الشارع، وهو ينعطف حتى يحجب النساء عن أبصار المارة، ويتصل الرواق بفناء على الطراز القديم في وسط بركة ماء. وفي الداخل تزيينات كبيرة على الجدران: قيشاني أزرق ذو أرضية بيضاء، وعلى صف من أعمدة من الحجر الأسود تقوم في جهة من الفناء دهاليز الدور الأول"[1].

يبدأ الكاتب ينسج الخيوط الأولى لحكايته، التي تطرح عبر ذكريات الطفولة، رؤيته الاجتماعية والسياسية للجزائر، ثم يأخذ في تعميقها وتوضيحها مع تطور الشخصيات وتنامي الأحداث، في رواية تقليدية تعتمد على السرد، والحكاية، والزمن المتسلسل، والراوي العليم. وقد سعى الكاتب إلى تجسيد رؤيته هذه، من خلال رصد مجريات حياة أسرة الصبي "عمر" الفقيرة المعدمة، التي تسكن مع غيرها من الأسر المعدمة في دار سبيطار. لقد مات الأب عن هذه الأسرة وأصبحت الأم "عيني" تُعيل أبناءها في واقع معيشي قاس وبائس وشاق. ومن خلال تسليط الضوء على واقع هذه الأسرة يعرض الكاتب مشاهد تشكّل، في مجملها، صورة كليّة لمظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية في هذه البيئة إبّان مرحلة متأخرة من مراحل الاستعمار الفرنسي للجزائر. وقد وسم الجوع والبؤس، وإن اختلفت أشكاله وأحجامه، مظاهر الحياة الاجتماعية في الجزائر، فعمر بطل الرواية دائماً جائع يبحث عن الخبز، وهو ليس الجائع الوحيد بل: "إن المرء يصادف في كل مكان من الشوارع أطفالاً من هؤلاء الأطفال النكرات المصاريد كعمر يطفرون حفاة الأقدام. إن لهم أعضاء كأعضاء العنكبوت وهناً، وإن أعينهم لتتقد من الحمى. وكثيرون منهم يستجدون الأكف بشراسة أمام الأبواب وفي الميادين. إن بيوت تلمسان متخومة بهم، بصياحهم هي أيضاً متخومة"[2]. وعيني تعمل بكل طاقتها مع ابنتيها في الحكاية والنسيج ولا تجد ما يكفي لشراء الطعام. وفي المقابل نجد صورة أخرى تجسدها طبقة المستعمرين والمعمرين وأعوانهم ممن يتمتعون بالسلطة والغنى

(1) محمد ديب: الدار الكبيرة، ترجمة سامي الدروبي، دار الوحدة، بيروت، ط1، 1981، ص 59.

(2) ديب: الدار الكبيرة، ص 28.

والجاه، ولكن الكاتب لم يكن ليطيل وصفه لهم، بل يلتقط بين الحين والآخر صورة عاجلة لهم، ونجد ذلك في وصف السارد لأحد التلاميذ من أبناء الطبقة الثرية، إذ يقول: "لم يكن يجرؤ عمر ولا أحد غير عمر أن يتعرض لتلك الفئة القليلة من أبناء التجار والملاك والموظفين الذين يرتادون المدرسة، دون أن تناله يد المعلمين بعقاب شديد. إن من الخطر أن يهاجمهم أحد، فإن لهم بين التلاميذ والمعلمين حاشية تتملقهم. كان أحدهم، واسمه إدريس بلخوجا، وهو صبي غبي متكبّر، لا يعرض أثناء كل فترة من فترات الاستراحة بين الحصص، خبزاً فحسب، وذلك وحده شيء كثير، بل كان يعرض كذلك فطائر ومربات كان يستند بظهره إلى جدار، ومن حوله بطانته، ويأخذ يلتهم طعامه في رصانة ووقار. ومن حين إلى حين، يميل أحد الصبية على الأرض، ليلتقط ما يسقط بين يديه من فتات"[1].

أما الحياة السياسية، فقد أخذت دورها إلى جانب الحياة الاجتماعية، فتتسع دار سبيطار لتمثل الجزائر كلها، فيهاجم رجال الشرطة الدار الكبيرة بحثاً عن المناضل الثوري "حميد سراج" فتحميه الدر ويتحدى أهلها رجال الشرطة ويرفضون الإجابة عن أسئلتهم ولا ترضخ أخته لوحشيتهم[2].

وفي الجزء الثاني "الحريق"، ينقلنا الكاتب إلى قرية مجاورة لتلمسان هي قرية (بني بوبلان)، حيث تسكنها إحدى بنات الدار الكبيرة بعد أن تزوجت من أحد الفلاحين يدعى "قره علي"، ومن حين لأخر تزورها أختها بصحبة جارها عمر. وقد وجد عمر في هذه القرية مَن هم أشقى منه من الأطفال الحفاة الجوعى، وفلاحين يزرعون أراضي المستوطنين الفرنسيين ومع ذلك تسيطر عليهم المجاعة. وقد أبرزت الرواية التفاصيل الدقيقة لواقع نهب المستوطنين الفرنسيين لأراضي الفلاحين الجزائريين وبيوتهم وحيواناتهم. وقد عرض الكاتب مشكلات هؤلاء الفلاحين من خلال اجتماعاتهم بالمناضل الثوري "حميد سراج" التي نعرف من خلالها أسلوب البطل الثوري في تجنيد الفلاحين في صفوف الثورة. وفي هذا الجزء يحتك بطل الرواية عمر بنماذج عديدة من أهل القرية يسمعهم يتحدثون ويجتمعون. وهؤلاء

(1) ديب: الدار الكبيرة ، ص ص 18.

(2) انظر: المرجع نفسه، ص ص 36- 45.

صور لنماذج بشرية هي، في الواقع، جزء من الحياة الاجتماعية والسياسية التي تعنى الثلاثية بتحديد معالمها والإحاطة بهيكلها.

وفي الجزء الأخير "**النول**"، يعرض الكاتب لحياة طبقة من العمال الكادحين في معامل النسيج، ويجعلنا نعيش معهم فترة في أحد مواقعهم في مصنع "ماحي بوعنان"، ويقدم هذا الجزء مشهد زحف الفلاحين الفقراء المشردين الذين فروا من قراهم إلى المدينة هرباً من الجوع والبؤس، فنجدهم يطوفون الشوارع في صمت مخيف بملابسهم الرثة وعيونهم الغائرة وأجسادهم القذرة يفترشون الأرصفة، وينامون عليها بلا انقطاع، ينتظرون، ويتطلعون إلى شيء غامض، ويتلقون صدقات المحسنين من أهل المدينة. ومع هذا الجزء، تكتمل اللوحة الكبيرة التي تشمل أنحاء الجزائر بأمكنتها المختلفة ونماذجها البشرية المتنوعة لتصبح مهيأة للقيام بالثورة الشاملة على أشكال القمع والقهر الذي فرضه المستعمر الفرنسي على الجزائر.

أما (**ثلاثية حرب**)، فإن المهمة الأساسية التي تتأسس عليها، هي تجسيد الواقع الفلسطيني المعيش الذي انبثق من الخلفية السياسية والاجتماعية التي تشكّلت على إثر الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وهي محاولة لتصوير هذا الواقع بكل تجلياته وتمظهراته، واستظهار صورة المجتمع الفلسطيني في فترة الاحتلال.

ولا يبدو الأمر مختلفاً في ثلاثية حرب عنه في ثلاثية ديب، فقد يتعذر علينا أن نقدم تلخيصاً وافياً لأحداث الثلاثية، وخاصة أن "ثلاثية حرب" تقوم على بنية سردية" تعتمد على "حكايات" متوازية ومتعارضة ومتناقضة وعلى أساليب وتقنيات متنوعة ومسارات متعرجة ومنفرجة ومتشابكة... وأهم ما يميز البنية السردية للثلاثية نموها البعيد عن النمو العضوي، فهي تنمو نمواً حلزونياً أو نمواً عنكبوتياً، ولهذا يمكن وصفها بالبنية السردية المراوغة أو البنية الشبكية التي تولد أزمنة متداخلة وانحرافات سردية واستطرادات متعددة، كما تتجسد من خلال الصور السردية والحوارية المتنوعة والشخصيات المتجانسة في آن: فالكثير من

الأحداث المتنوعة والشخصيات المتعددة المتعارضة والمتمايزة بوعيها ومواقفها ومصائرها يقف وراءها سياق ثقافي واجتماعي وسياسي وتاريخي واحد"[1].

ومهما يكن من أمر، فإن حرب يتناول في ثلاثيته حركة النضال الوطني ضد الاحتلال الإسرائيلي، وفق رؤية فنية موضوعية للانتفاضة الفلسطينية وتحولاتها وآفاقها، وذلك في فترة تاريخية وظروف موضوعية، حدد طبيعتهما الاحتلال الإسرائيلي. والكاتب إزاء هذه الرؤية التي يقدمها، يقسّم ثلاثيته وفق مسارات فنية وموضوعية محددة، تشكّل، في مجملها، الإطار العام للثلاثية. فالرواية الأولى "إسماعيل" تسعى إلى "تصوير السياق التاريخي الجديد الذي تشكّل بفعل هزيمة حزيران عام 1967 واحتلال الضفة الغربية بكاملها. ولأن الكاتب يهدف إلى تجسيد رؤية فنية موضوعية للانتفاضة وتحولاتها وآفاقها، فإنه يعود في الرواية إلى هذه المرحلة التي سبقت الانتفاضة، والى الظروف الموضوعية الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي أضفى عليها الاحتلال أبعاداً جديدة. ولهذا يتم التركيز على القوى السياسية التي تسلمت دفة النضال والمواجهة. وتقدم الشخصيات بانتماءاتها الأيديولوجية والحزبية والسياسية الواضحة. ويتم التركيز على التيار الوطني الذي تمثله حركة فتح كبرى الفصائل الوطنية الفلسطينية والعمود الفقري لمنظمة التحرير الفلسطينية ويمثلها في الرواية "إسماعيل"، والتيار الماركسي (التقليدي) أي الحزب الشيوعي (هادي) والتيار الإسلامي الذي يمثله في تلك الآونة- الإخوان المسلمون (الشيخ عبد الله)"[2].

تبدأ أحداث الرواية بخروج بطل الرواية "إسماعيل" من معتقلات الاحتلال الإسرائيلي، بعد أن أمضى فيها سبع سنوات بتهمة الإعداد لممارسة الكفاح المسلّح ضد قوى الاحتلال. وقد مثل إسماعيل، على صعيد الحدث الروائي، أحد أبرز قادة الحركة الوطنية "فتح"، يقول السارد: "هذه الليلة بعد خروجه من السجن ولم ير أحداً من الجماعة. توقّعهم أن يكونوا في استقباله خاصة وقد هلل لخروجه من السجن في الصحف الوطنية حتى أن

---

(1) شكري عزيز الماضي: الرواية والانتفاضة نحو أفق أدبي ونقدي جديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005، ص 153.

(2) المرجع نفسه، ص 159.

صحيفة "الرأي الحر" حملت على صفحتها الأولى" المناضل إسماعيل يتنفس الحرية بعد سبع سنوات"[1].

لقد جسد "إسماعيل" في الجزء الأول من الثلاثية، فكر النضال الوطني المسلح، في بداية الثمانينيات، وهو بهذا الفكر يمثل امتداداً للوعي الفكري السابق على هزيمة 1967، ومن هنا، فإننا نجده يهوّن من أشكال النضال الأخرى: كالإضرابات، والاعتصامات، والمظاهرات، وإلقاء الخطب، وقد جاء ذلك في ردّه على هادي ممثل الاتجاه الماركسي، إذ يقول: "سجنت باسم الكفاح المسلح ولا يمكن أن أتخلّى عنه الآن. الإضرابات هي شكل بسيط من أشكال المقاومة ولا تكفي بالمطلوب. تناقضنا مع العدو ليس تناقض صاحب وأجير، هو تناقض من أجل الأرض من أجل الكرامة الوطنية وخطأكم أنتم الماركسيون أنكم لم تفهموا الصراع العربي الإسرائيلي بمعزل عن العلاقات الاقتصادية، الفقير منهم حاقد علينا أكثر من الغني، وأطماعه في أرضنا تفوق الأغنياء. علاقتنا معهم علاقة نفوية فإما نحن أو هم"[2].

وقد عرضت الرواية، بأسلوب موازٍ، لتيار آخر مناهض للفكر الذي يدعو إليه إسماعيل في مقاومة المحتل بالكفاح المسلح، ويتمثل هذا التيار في شخصية هادي، ممثل التيار الماركسي، الذي راح يؤمن بالنضال السياسي عن طرق المفاوضات مع المحتل. وقد أكد هادي على نجاعة هذا الأسلوب في النضال، مراعاة للواقع الخاص والدولي الذي أسفرت عنه التعقيدات الدولية في أواخر القرن العشرين. ولذا، يأتي رد هادي على إسماعيل الذي ينزع إلى انتهاج الكفاح المسلح: "هذا هو التفكير الذي أفشلنا في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات" رد هادي. "وحتى هذه اللحظة يقودنا من فشل لآخر لأنه لا يتعامل مع الواقع، ولا مع واقعنا الخاص ولا مع الواقع الدولي. نحن نعيش الآن في أواخر القرن العشرين

(1) أحمد حرب: إسماعيل، منشورات جامعة بير زيت، بير زيت، ط1، 1987، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص ص 29، 30.

حيث إن التعقيدات الدولية لا تسمح بالقضاء ولو على مجموعة صغيرة من البشر حتى أقرب أصدقائنا في العالم لا يسمحوا لنا بالقضاء على إسرائيل"[1].

ويجسد الجزء الثاني "الجانب الآخر لأرض المعاد" الموضوع الآني من الثلاثية، وهو الانتفاضة، من خلال تعدد الرؤى وتعارضاتها وتناقضاتها. وقد وصف الكاتب روايته هذه، في خارج متنه الروائي، إذ يقول: "ولم تنحاز رواية "الجانب الآخر لأرض المعاد" "الجزء الثاني" عن موضوع النقد الذاتي. الحدث الآني في الرواية هو الانتفاضة ولكن تأخذنا الرواية خلال تقنيات روائية مختلفة إلى أعماق التاريخ الفلسطيني السياسي منه والإنساني، وماجد بطل الرواية، هو صورة أخرى لإسماعيل، يقود الانتفاضة ويسجل بعض النجاحات العسكرية ولكنه ينتهي محاصراً إلى أن يستشهد"[2].

وتتوالى أحداث الرواية، التي تجسّد مجريات الحدث الأبرز وهو الانتفاضة، وتتعدد الشخصيات التي تسرد الحدث الروائي الواحد، فهناك (إسماعيل، وهادي، وأبو قيس، والشيخ عبد الله، وماجد، ووحيد...)، وهي شخصيات تمثل شرائح وفئات اجتماعية، وتيارات فكرية، أو قوى سياسية.

أما الإطار العام في رواية "بقايا" الجزء الثالث من الثلاثية، فيمكننا القول: إن الكاتب سعى خلالها إلى تصوير أفق التحولات التي أصابت الانتفاضة بعد انعقاد اتفاقية أوسلو المزعومة، وفي هذا الصدد يأخذنا الكاتب إلى الجوانب التي دفعته إلى كتابة هذا الجزء المتمم للثلاثية إذ يقول: "كل ما سبق وبالطريقة التي تم فيها، سواء على المستوى الفني أو الموضوعي كان لا بد وأن يقودنا إلى "البقايا" الجزء الثالث والأخير الذي صدر مؤخراً عن المؤسسة العربية والنشر (الطبعة الثانية). تنتهي رواية إسماعيل بالمشهد الذي يحث فيه أبو قيس إسماعيل، الذي يبدو متردداً في مواصلة الرحلة، على دق "جدران الخزان" خشية من مواجهة المصير الذي آل إليه "رجال في الشمس" في رواية غسان كنفاني. في "الجانب الآخر.." يعود أبو

(1) حرب: إسماعيل، ص 30.

(2) فيصل درّاج وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات، دار الفنون مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 209.

قيس إلى الأرض المحتلة ويقود أعمال الانتفاضة وتنتهي الرواية بعملية عسكرية يخطط لها ماجد مستخدماً فيها سيارة الجيب التي قام بإصلاحها في البداية أبو قيس. يستشهد الشبان الثلاثة ويدمر الجيب وتترك أجزاؤه مبعثرة في موقع الحادث. يزور الراوي "وحيد" موقع الحادث بعد رفع منع التجول ويأخذ على عاتقه بقلمه ودفتره، لملمة "البقايا"، حيث يقول في مكان من الرواية: "حبيبتي العين، أجلس هنا بقلمي وأوراق وبعض كتبي أمام كنف أمي لأبحث في أنفاق ذاتي عن بقايا حلم كسّرته كوابيس الظلام. العالم حولي يجري لمستقر له وأنا مكبّل بقيود الذاكرة، أحاول أن أجد طريقي في غابة رغباتي المتمردة، وذكراك مثل خيوط العنكبوت واهية لكنها قاتلة. وعلى الرغم من ذلك أقسمت بأن أعيد بناءك في ذاكرتي"[1]. "ومن هنا كانت بذرة "بقايا"، واكتشفت فيما بعد أنه يمكن توظيف هذا الموتيف لأربط من خلاله البقايا وأعكس الصورة المؤلمة لواقعنا المحطّم بعد اتفاقات أوسلو. وليس من قبيل المبالغة القول بأن خبرتي في كتابة هذه الرواية أشد إيلاماً على نفسي من أي خبرة سابقة. وسبب ذلك ربما هو درجة إحساسي ووعيي بالواقع المؤلم الذي يشهد على تكسير الحلم الفلسطيني أمام أعيننا وبأيدينا. والشق الثاني على السبب- الذي يمكن أن يكون فنياً فقط- هو كيف لي أن أفرض شكلاً فنياً على عالم الرواية المحطّم والمتمرد في آن واحد. من هذا المنظور رواية "بقايا" نفسها هي بقايا رواية في علاقتها بالعالم الروائي للجزأين السابقين"[2].

وقد استهل الكاتب خطابه السردي في رواية "بقايا" بمونولوج يجريه على لسان "وحيد"، وهو مونولوج، تمتزج فيه لحظات الحاضر المليئة بالقلق والتوتر مع ما تختزنه الذاكرة من مثل صورة الجدة محبوبة في مشهد موتها ودفنها. وهو كذلك يستذكر كنفها الذي يشكّل لديه رمزاً هو (وطن الروح والبقايا) كما أشار إليه في مناص (الإهداء)[3]. ثم يناجي الكاتب هذا الكنف قائلاً: "كنف أمي! لماذا أبقيتك معلقاً على نافذة شرفتي؟ أتأملك وأنا أنفث دخان غليوني كأني ألاحق ذكريات هاربة. ذكريات لا تشرح شيئاً ولا تضيء شيئاً ولكنها تعود

(1) أحمد حرب: بقايا، جامعة بير زيت، بير زيت، ط1، 1996، ص 64.

(2) درّاج: أفق التحولات في الرواية العربية، ص ص 210-21.

(3) حرب: بقايا (الإهداء)، ص 7.

وتحوم في أقاليم الفكر عندما أتأملك وأرى أهدابك مثل خيوط العنكبوت تحيط بعنقي وتكاد تخنقني"[1]. وفي أعقاب هذه المناجاة، يستذكر "وحيد" مشهد موت جدته محبوبة، وقد وجّه مناجاته إلى جدته، إذ يقول: "يا جدتي، كيف لذلك الجسد الضعيف أن يتحمل ذلك الحمل الثقيل من التراب والحجارة! كيف لتلك النفس الأبية أن تسجن في أعماق الأرض! إنني أسمع خشخشة عظامك في هذا الكنف المدلى، يروي لي حكايات ما لها بدايات ولا نهايات. أيا كنف أمي أين صلاح الدين كي يحميني، أيا كنف أمي يا عريني.. أليس فيك بقايا للعظام؟.."[2].

ثم يأخذ النص ينفتح على التحولات والانحرافات التي طرأت على مسار الانتفاضة- حركة النضال الفلسطيني ضد العدو، وهي تحولات تكشف عن وجود هوّة واسعة بين قادة النضال وقاعدته من أبناء المجتمع الفلسطيني، وهو هنا يشير إلى شخصية "هادي" ممثل الاتجاه الماركسي، الذي يعترف بأن انخراطه في العمل الوطني إنما هو لكسب المال والجاه وهو يستأثر نفسه دون غيره من سائر الحيتان، ولذا فهو يخاطب وحيداً قائلاً: "لا تظن أنني سيء يا وحيد، فنحن نعيش اليوم في مجتمع حيتان وأنا أبحث لي عن مكان في المجتمع هذا، أبحث عن اعتراف بنضالي وعملي من أجل القضية، أبحث عن اعتراف باسمي في مجتمع لا يحترم إلا المال والجاه والعائلة. قل لي مَن مِن بين هذه الحيتان التي تتصيّد في بحر القضية ناضل أكثر مني؟ لقد شاركت في صفوف الجيش الأردني في حرب حزيران، صحيح أننا هُزمنا ولكنني ناضلت، وكشيوعي في ذلك الوقت كانت لي رؤية مختلفة ولو كان الأمر بيدي لعقدت الصلح مع إسرائيل منذ تلك الحرب، عندما أعلن إسماعيل ثورته انضممت إليه في صفوف الجبهة الوطنية. وأخفيت إسماعيل ليلة هروبه إلى عمّان، وناضلت بقلمي عبر صفحات "الرأي الحر" وتحمّلت كل العار والملاحقة لزواجي من اليهودية، وأسست مكتب الجسر لنؤثر على الرأي العام الإسرائيلي"[3].

(1) حرب: بقايا، ص 9.
(2) المرجع نفسه، ص 11.
(3) المرجع نفسه، ص ص 44 -45.

وبالإضافة إلى شخصية هادي، هناك شخصية "أبي الرائد" المسؤول الكبير في القيادة، وقد ظهرت قسوة هذا الرجل على لسان شخصيات الرواية، فهو، على حد تعبير "وديعة" شقيقة وحيد، "يتعامل مع البشر كأنهم آلات صمّاء"[1]. وقد وصف ماجد تعليماته بأنها نافذة، إذ يقول: "وعلى أية حال كانت تعليمات القيادة بالنسبة لنا قدراً نافذاً، ونتساءل ونناقش ولكن في النهاية لا يصحّ إلا ما قاله أبو الرائد"[2].

ثانياً: صورة الآخر (المحتل/ المستعمر) في ثلاثيتي ديب وحرب

ارتبطت صورة الآخر، لدى أبناء الشعوب العربية، بمفهوم الاحتلال/ الاستعمار الغربي، الذي سبق أن فرض سيطرته على معظم البلاد العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر. وقد بدت صورة الآخر/ المحتل، بعد أن كشف عن مخططاته وسياساته المناوئة لإرادة الشعوب العربية، بغيضة وممقوتة، وخاصة بعد أن أخذ الاحتلال يمارس سياسات التنكيل، والقمع والقهر، والتجهيل، وسلب حريات الشعوب ومقدراتها. ولذا، يشكل الأدب، كما أشرت آنفاً، دوراً بارزاً في القيام بمهمة الضمير العربي في مواجهة التحديات والأزمات التي عانتها الأمة العربية في فترة الهيمنة الاستعمارية. وقد اضطلعت الرواية العربية، كما الفنون الأدبية الأخرى، بمهمة التعبير عن أفكار الأمة ورصد حركة الجماهير ونضالها، وهي كذلك لم تفتأ تصور الآخر- المحتل، وترصد ممارساته التسلطية والقمعية على أبناء الأمة العربية. ونحن، في هذا الجانب من الدراسة، نحاول أن نرصد بعضاً من صور المحتل وتجلياته حيث يعرض لها الخطاب الروائي في ثلاثيتي ديب وحرب.

أ- صورة الآخر(المستعمِر) في ثلاثية ديب

تشكل صورة المستعمِر الفرنسي إحدى مكونات اللوحة الشاملة التي يبدعها الكاتب للجزائر مع بدايات خمسينيات القرن العشرين، وهي على وجه التحديد سنة 1952، حيث

---

(1) حرب: بقايا، ص 90

(2) المرجع نفسه، ص 89.

أصدر ديب "الدار الكبيرة" الرواية الأولى من الثلاثية. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أن الكاتب كان معنيّاً برسم لوحة وطنية شاملة، تعكس أوضاع المجتمع الجزائري، الذي يرزح تحت هيمنة الاستعمار الفرنسي. وفي هذا الصدد يقول ديب: "اخترت- ككاتب- ميدان الأدب لأكافح... وهذا بتصوير الواقع الجزائري، حتى يشارك من يقرأني في عذابات وآمال وطني... وذلك أنني أردت تحقيق اندماج صوتي مع الصوت الجماعي... الأمر الذي دفعني لمعالجة وضع الشعب ويقظته وصحوته. فحتى الآن، لم تظهر الجزائر في الأدب. وإن رسم طبيعة الجزائر وساكنيها وجعلهم يتكلمون كما يفعلون ذلك في حياتهم، هو إعطاؤهم وجوداً لا يمكن النقاش فيه. إنني أطرح المشكلة عندما أصور الإنسان؛ فأنا أعيش مع شعبي، وأجهل كلية كل ما هو عالم بورجوازي"[1].

وقد جسّد الكاتب ديب صورة المستعمر الفرنسي في مشاهد سردية موزّعة بين أجزاء الثلاثية، مبرزاً خلالها الظلم السياسي إلى جانب الظلم الاجتماعي، وهما جانبان يسمان الواقع الجزائري برمته إبّان مرحلة الاستعمار. ومن صور المحتل التي يرصدها الكاتب:

1- رجال الشرطة الفرنسيون

يصور ديب، في مشهد سردي، رجال الشرطة الفرنسيين، وهم يقتحمون دار سبيطار ويداهمون الأسر التي تسكنها، بحثاً عن المناضل الثوري حميد سراج، الذي يسكن مع أخته فاطمة في إحدى غرف الدار. وفي جانب آخر من جوانب هذا المشهد، يبرز السارد تحدي الأسر لهؤلاء الشرطة ورفضهم الإجابة عن أسئلتهم. أما فاطمة شقيقة حميد سراج، فلم ترضخ لوحشيتهم، ولم تبد تأثرها بما يقدمون عليه من أعمال وحشية، يقول السارد: إن رجال الأمن يحتلون فناء المنزل، وهاهم أولاء يتوجهون بالكلام إلى السكان قائلين:

- لا تخافوا.. لا تخافوا على أنفسكم، فنحن ما جئنا لنؤذيكم. وإنما نحن نؤدي واجبنا. في أي غرفة يسكن حميد سراج؟

---

(1) بلحسن: الأيديولوجيا الوطنية، ص 174.

إن الشرطي الذي خاطب سنيّة في أول الأمر، تكلم هذه المرة باللغة العربية.

لم يجب أحد. لكأن دار سبيطار قد خلت من سكانها في لحظة واحدة. لكن المرء يحسّ مع ذلك أنها يقظى منتبهة.

- إذن فأنتم لا تعرفون..

كان الهواء يزداد كثافة كلما طال الصمت. إن رجال الشرطة يحسون أن دار سبيطار أصبحت عدوّة على حين غرّة. إن دار سبيطار تعتصم بخوفها وبتحديها. إن دار سبيطار التي عكّروا نومها وهدوءها تكشّر عن أنيابها.

وأخذ رجال الشرطة يقرعون البلاط المصوّت بنعالهم. إن الصدى يوسّع الفراغ يمتد بين سكان البيت ورجال السلطة.

وفجأة فُتح باب في الطابق الأرضي، فأحدث فتحه قرقعة قوية، وظهرت من الباب قامة قصيرة، هي قامة فاطمة، فهرع إليها رجال الشرطة حملة ثقيلة، فقالت لهم:

- لا تتعبوا أنفسكم. أخي ليس هنا..

أحاط بها اثنان منهم، فلم يؤثر ذلك فيها. ودخل آخرون إلى غرفتها في مثل لمح البصر [...] إن رجال الشرطة ينبشون الأوراق التي كان حميد سراج قد جمعها عند أخته. كانوا يجمعون هذه الأوراق، من أجل ذلك قلبوا الغرفة عاليها سافلها... تحيّر رجال الشرطة، وانقطعوا عن التفتيش، وتركوا الغرفة، وعادوا مرة أخرى إلى الفناء. كانوا قد منعوا فاطمة من الدخول إلى غرفتها. فقرفصت تنتظر في فناء البيت، ومن حولها أطفالها، فتشوا كتب حميد فاستولوا على بعض المؤلفات، وعلى جرائد قديمة وأوراق، ثم حملوا جزءاً من هذا كله، وبعثروا الباقي في الغرفة والفناء. ومضوا. فاستطاعت فاطمة أن تعود إلى غرفتها.

كانت الشرطة تجيء إلى الحي لألف سبب وسبب: وكانت تقبض على شباب وكهول، لا يراهم بعد ذلك أحد"[1].

ويصور السارد، في مشهد سردي آخر، صراخ الأطفال من الجوع، إذ تتناقل النسوة أخبار الاعتقالات التي تجري على أيدي سلطات الاستعمار التي تخطف الرجل في كل مدينة

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص ص 38- 44.

جزائرية. ويُعرف أن هؤلاء الرجال أمثال حميد سراج يعملون في السياسة ويقلقون الأذهان، ويتحدون المستعمرين الفرنسيين.

"...

- كلامك حق. بقاؤك في بيتك أولى. إن النساء لا تلتقي في المقبرة إلا لتحرك ألسنتها. ليس يجديك أن تضيعي وقتك مع هذه النسوة الحمقاوات المهذارات. إن لك أولاداً، فاعتني بهم. لقد مات زوجك وكان الموت غطاءً ذهبياً له. ففيم ينفعك أن تذهبي إلى قبره تتأملينه هل تعرفين ماذا تقص النساء في هذا الأيام؟ إنني لأتساءل من أين تأتي هذه الشيطانات بهذه الأنباء: إن رجالاً كثيرين سيعتقلون...

- وهن يقلن إن عدداً من الرجال قد اعتقل منذ الآن، في كل مدينة من المدن. إن هؤلاء الرجال يعملون في السياسة ويقلقون الأذهان، فمتى وُضِعوا حيث يجب أن يوضعوا هدأ بال الناس واستراحوا.

- هو.. لالا ..

- هه!.. يريدون أن يتحدوا الفرنسيين. هل عندهم أسلحة؟ وهل في رؤوسهم علم؟ على رسلك! إنهم لا يمتلكون إلا جنونهم وفقرهم ليبقوا ساكتين، ذلك أجدى لهم. فهل يقدرون على أن يقاتلوا الفرنسيين؟"[1].

ونطالع في موضع آخر، ما يدور بين نساء دار سبيطار من معارك صغيرة ومشاحنات، في حين ينبه الكاتب ديب إلى أن المستعمر متربص بالجميع، إذ تعتقل رجال الشرطة حميد سراج وأعداداً جديدة من الفلاحين، وهنا تشغل أنباء الاعتقالات أحاديث الناس ويفيقون على الخطر المحدّق. وقد وصف السارد هذه الأجواء، إذ يقول:

كان قلب عيني يوشك أن ينفجر حنقاً.

سكوت، صمت، يا نساء.

إن زينة هي التي أصدرت هذا الأمر في الطابق الأول. فارتج على النسوة وأخذن يتأملن هذه المزعجة التي جاءت تفسد كل شيء. ترى ما الذي تريده هذه أيضاً؟

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص 68.

- اسمعوا، لقد اعتقلوه. بنتي زهور، وهذه هي، رأت رجال الدرك يكبّلون يديه بالسلاسل. وفي وسعها أن تقص عليكم النبأ...

وهنا انفجرت فاطمة تصرخ:

- آي .. أخي

انطلقت صرختها فجأة، وما انفكت تتسع:

- آي أخي، ويلي.. أخي.. آي، آي، آي..

وفي هذا الجو الذي كان مشحوناً بالقلق والحقد والشقاء، ألمت بدار سبيطار لحظة من شرور. إن العدو يترقب خارج البيت الكبير. إنه ينتظر أن تحين ساعة ليثب. نسيت النساء مشاجراتها في لحظة. انطوت دار سبيطار على نفسها.

وأخذت زهور تقص ما سمعته دون أن تراه بعينه- في بيت أختها بقرية بني بوبلان. كانت هابطة من القرية حين انتشر الخبر: وهو أن حميد سراج قد قُبض عليه كما قُبض على عدد من الفلاحين. وأصبح الناس في القرى لا يتحدثون إلا عن هذه الاعتقالات"[1].

وفي رواية "الحريق"، ينقلنا السارد إلى مشاهد أخرى من اعتقالات الشرطة الفرنسيين لجموع الفلاحين الذي إضرابهم عن العمل في مزارع المستوطنين، حيث تنتشر مزارعهم في قرية بني بوبلان، ولم تقتصر اعتقالات رجال الشرطة على فلاحي هذه القرية، بل انسحبت على رجال آخرين في المراكز المجاورة، يقول السارد: "وفي هذا الوقت كان الفلاحون لا يزالون يتحدثون عن الإضراب الذي قام في شهر شباط ولم يدم مدة طويلة، وانتهى إلى نهاية محزنة. إن اثنين من ذويهم قد اعتقلا أيامئذٍ ولا يزالان في السجن دون محاكمة ولم تعتقل السلطات هذين الاثنين فحسب، وإنما اعتقلت كذلك رجالاً آخرين من المراكز المجاورة"[2].

---

(1) ديب: الحريق، ص ص 85 -86.

(2) المرجع نفسه، ص 33.

2- المستوطنون الفرنسيون

يتجه الكاتب ديب في ثلاثيته إلى إبراز صورة أخرى من صور الآخر- المستعمر الفرنسي في الجزائر، وهي صورة المستوطنين الفرنسيين، الذين فرضهم الوجود الاستعماري على أرض الجزائر. فراحت هذه الشريحة من المستوطنين تستغل العمال الزراعيين من أهل الريف في زراعة المزارع الواسعة مقابل أجور زهيدة لا تكفيهم لسد رمقهم، ولا يستطيعون أن يعتاشوا بها. وقد وصفهم الكاتب على لسان حميد سراج إذ يقول: "يقول المستوطنون.. إن سكان البلاد لا يعملون إلا إذا ماتوا جوعاً، فمتى ملكوا ما يسدون به جوع يوم واحد، حملهم كسلهم على ترك العمل. ولكن الحق إن الفلاحين إنما يعملون حتى الآن من أجل هؤلاء المستوطنين. إن هؤلاء المستوطنين يسرقونهم. إنهم يسرقون العمال. ولا يمكن أن تستمر الحياة على هذه الحال"[1].

وقد وصف البطل الثوري- حميد سراج حال العمال الزراعيين الذين وقعوا ضحية لنهب واستغلال المستوطنين الفرنسيين، إذ يقول: "إن العمال الزراعيين أصبحوا لا يستطيعون أن يعيشوا بهذه الأجور الزهيدة التي يتقايضونها. إنهم سيتظاهرون بقوة". ويقول أيضاً: "العمال الزراعيون هم أولى ضحايا الاستغلال الذي يعيث في بلادنا فساداً"، "الأجور لا تزيد عن ثمانية أو عشرة فرنكات. لا، هذا مستحيل، يجب المبادرة فوراً إلى تحسين ظروف ومعيشة العمال الزراعيين. علينا أن نعمل بقوة وعزم للوصول إلى هذه الهدف"[2].

وقد جسدت رواية "الحريق" التفاصيل الدقيقة لواقع استغلال ونهب المستوطنين الفرنسيين لأراضي الفلاحين الجزائريين وبيوتهم وحيواناتهم، الأمر الذي دفع بهؤلاء الفلاحين إلى إعلان إضراباتهم التي مهدت إلى ثورتهم الشاملة في وجه المستعمر. ففي التمهيد الذي يستهل به الكاتب روايته، يضعنا أمام هذا الواقع الذي آل إليه هؤلاء الفلاحون، إذ يقول: "إن حياتهم تنقضي أيام زراعة ورعي لدى المستوطنين الفرنسيين. وهي حياة تبلغ من طابع القدم، ويبلغ أصحابها من بساطة العيش درجة تحسبهم معها آتين من

---

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص 95.

(2) المرجع نفسه، ص 95.

قارة منسية. إن الأرض هناك في الأعالي صعبة المراس لا ماء فيها، قاحلة تختنق ظمأ، ولا تكاد تستطيع سكة المحراث القديم أن تحزها. والفلاحون كثيراً ما تلم بهم المجاعة..."[1].

ثم ينقلنا السارد إلى جوانب مختلفة من شخصية المستعمِر- المستوطن، في ظل السياسية الاستعمارية التي تمارسها فرنسا على أبناء الجزائر، إذ يبدو المستعمِر المستوطن مستغلاً جشعاً ذا نزعة تسلطية، مسكوناً بحب التملك والسيادة. فهذا الشيخ الوطني المحطم جثمانياً يصف المستعمر المستوطن، إذ يقول: "إن المستعمر يرى أن عمل الفلاح من حقه تماماً، بل إنه ليريد أن يكون الناس أنفسهم له. ولكن الفلاح، رغم أنه مُلْكُه اسماً، هو في حقيقة الأمر سيد الأرض الخصبة. البهائم والمحاصيل والحياة في كل مكان، من إنجابه"[2].

وفي موضع آخر، يصف السارد كيف استولى هؤلاء المستوطنون على مساحات واسعة من الأراضي الزراعية الخصبة، منذ لحظة وصولهم إلى الجزائر. وقد أشار السارد إلى التحولات التي طرأت على هؤلاء المستعمرين، فهم جاءوا فقراء، ولكن سلطة الاستعمار هيّأت لهم كل أسباب القوة التي مكّنهم من زراعتها واستغلال مقدراتها، يقول السارد: "ألوف الهكتارات من الأرض كانت تصير ملكاً لمستوطن واحد من الفرنسيين، وهؤلاء المستوطنون جميعاً سواء: لقد وصلوا إلى هذه البلاد بأحذية مثقبة نعالها. إن الناس هناك لا يزالون يذكرون الحالة التي كانوا عليها حين توافدوا إلى هذه البلاد. وها هم أولاء الآن يملكون مساحات من الأرض لا تعد ولا تحصى. وسكان بني بوبلان في أثناء ذلك تقطر أجسامهم عرقاً ودماً من أجل أن يزرعوا قطعة صغيرة من الأرض، جيلاً بعد جيل. فهذا يملك حماراً أو حمارين وربما يملك بغلاً، وهذا يملك بقرة أو بقرتين. ورُبَّ مزارعٍ من المزارعين مثل بن أيوب يضم في إسطبله بقرتين كبيرتين من الأبقار النورمندية... كان بن أيوب في بعض الأيام ينظر طويلاً إلى الأعماق البعيدة من السهل، فيدرك الحقيقة واضحة: يدرك أن

(1) ديب: الحريق، ص ص 7- 8.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

الثروة لحقيقية تتجمع في أيدي المستوطنين. أما هو فإن أرضه لا تبدأ إلا على الجنبات الـوعرة من الجبل، مثله في ذلك مثل سائر المزارعين في بني بوبلان"[1].

ومن الجوانب الأخرى التي يبرزها السارد في شخصية المستوطن الفرنسي، مـا يمكـن أن نستدل عليه من حادثة مقتل أحد العمال الزراعيين ممن يعملون لدى المـستوطن الفرنـسي "مسيو أوجوست"، فقد جاءت آلة الحصاد على أحد العمال الذي التهمتـه أذرعهـا الفولاذيـة، لينتهي إلى جثة هامدة، وعندما أبلغ أوجست بالحادثة، أقبل يطلق الشتائم واللعنـات دون أن تأخذه أدنى حد من الشفقة على مصير ذلك الرجل. أما المستوطن الفرنسي مـسيو مـاركوس الذي جاء إلى موقع الحادثة، فقد أخذ يصدر أوامره إلى المزارعين الحاضـرين بـأن يرجعـوا إلى عملهم في مزرعته، دون أن يندر عنه إحساس بالحزن أو الأسى لمصير العامل، يقول الـسارد: "إن صوتاً معولاً رهيباً قد انطلق يشقّ الهواء الهادي، ويملأ الحقول بحنـق ضـخم. كانـت الآلـة تهزّ مفاصلها الفولاذية الكبيرة في وحشية. إن رجلاً قد انطـوى فيهـا فهـو يتحـرك محـاولاً أن يتملص منها، ولكنه يظل معلقاً بها وقد انغرزت أسنانها في جسمه. وأخذت قطرات ضـخمة من الدم تنهمر ببطء على السنابل التي حُلقت منذ لحظة. ثم نزلت النهاية زوال الـصاعقة. إن هذا الجهاز المعقّد من الأذرع والروافع قد تفضض دفعة واحدة وهـو يقرقـع قرقعـة شـديدة: فالمخبط العامل على الأرض وانسحقت عظامـه، إنـه لم يعـد إنـساناً بـل أشـلاء سـوداء [...] وخرج مسيو أوجست وهو رجل في الخمسين من عمره، خـرج مـن بيتـه راكـضاً [...] قـال بعض الفلاحين:

– مساء الخير، مسيو أوجست.

– وقع شيء رهيب يا مسيو أوجست. تعال انظر.

فأمسك مسيو أوجست بطوق الكلب بحركة آلية، فجعل الكلـب يـشد الرجـل شـداً قوياً وهو ينبح مسعوراً. لم يظهر الفلاحون آيّة علامة مـن علامـات نفـاد الـصبر أو علامـات العداوة، فهم لا يزيدون على أن ينظروا بأعينهم منتظرين ما سيفعله الفرنـسي. وأخـذ مـسيو أوجست يطلق الشتائم واللعنات وهو ممسك بكلبه.

---

(1) ديب: الحريق، ص 31.

قال كومندار: وفي تلك اللحظة وصل فرنسي آخر يترنح على ساقين قصيرتين عجيبتين. إنه مسيو ماركوس نفسه، الرجل الذي كان الفلاحون لا يلمحونه إلا لماما، وارتفع صوت مسيو ماركوس، المرتج، ارتفع واضحاً صارماً، فسرعان ما سيطر على صيحات الوكيل، الذي صمت أخيراً.

"لا يلمسه أحد. هلموا أنتم إلى العمل جميعاً. أسرعوا.. أصدر مسيو ماركوس أوامره هذه كلها باللغة العربية.."[1].

ويستمر الخطاب الروائي يكشف عن النزعة التسلطية التي تحكم هؤلاء المستوطنين الفرنسيين في علاقتهم بالعمال الزراعيين الجزائريين. ويظهر هذا في رد هؤلاء المستوطنين على الإضراب الذي أعلنه الفلاحون عن العمل لدى هؤلاء المستوطنين احتجاجاً على حياة البؤس، وتدني أجورهم التي لا تكفي لسد رمقهم، يقول السارد: "انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى. ففي المنصورة، وأمامة، وبريا، وصفصف، وفي المنطقة كلها، قرر العمال الزراعيون أن يتوقفوا عن العمل. وهذه جماعات منهم تتناقش في الموضوع هنا وهناك.

وما لبثت دوريات الدرك والشرطة أن أخذت تطوف في الحقول. قال أحد المستوطنين الفرنسيين لرجال الدرك: يجب أن ندافع عن أنفسنا الآن.

لقد ضُرب الشاب شريف محمد بالدبوس في مزرعة ماركوس فانشّج رأسه، وجرى الدم غزيراً على وجهه وثيابه، وسرعان ما نُقل إلى كوخ من أكواخ الفلاحين يخبأ فيه. وسيق أربعة آخرون إلى السجن. ولقد شهر المستوطن الفرنسي ماركوس مسدسه وحمل العمال على العمل. وفي آخر النهار الأول. وفي نحو الساعة الخامسة من العصر، كان جمع من الفلاحين قد احتشد عند حافة الطريق العام. إنهم أكثر من خمسمائة فلاح. وقام عدد منهم يتكلم ويؤكد أنهم سيمضون في الإضراب إلى النهاية بإجماع الآراء[2].

---

(1) ديب: الحريق، ص ص 78- 79.

(2) المرجع نفسه، ص 129.

ب- صورة الآخر(المحتل) في ثلاثية حرب

لقد أفردت الرواية الفلسطينية، بصورة عامة، مساحات نصية واسعة لرصد الآخر بأنماطه المتعددة، إلا أن اهتمامها الأبرز كان موجّهاً نحو المحتل اليهودي الذي ظهر قاسي القلب، جباناً في المواجهة، قادراً على ابتداع أساليب متنوعة من القهر والظلم والإذلال والتعذيب ضد الشعب الفلسطيني.

وفي الرواية الفلسطينية "لا يكاد يذكر الفلسطيني إلا ويذكر معه الطرف الآخر اليهودي، فهما قطبان لا يلتقيان، ولكنهما مجبران على التعايش معاً، منذ أن حاولت بريطانيا حل مشكلة الشعب اليهودي على حساب الشعب الفلسطيني، وجاء وعد بلفور سنة 1917 بمنح اليهود فلسطين وطناً قومياً لهم، وقد نشأ لدى الفكر اليهودي اعتقادان رئيسان، الأول: يدعو إلى اندماج اليهود في المجتمعات التي يعيشون فيها، وبذلك يصبحون كغيرهم من المواطنين. أما الاعتقاد الثاني فكان يدعو إلى الانعزال في مناطق خاصة باليهود أنفسهم"[1].

وقد أدى الصراع بين العرب واليهود من خلال الاحتكاك والاصطدام المباشر بين طرفي الصراع إلى تجسيد صورة الآخر- المحتل اليهودي في الرواية العربية، وقد اتجه عدد كبير من كتّاب الرواية الفلسطينية إلى إبراز صورة المحتل من خلال أنماط متعددة من الشخصية اليهودية، وذلك "كما عرفتها ساحة الصراع وهي فلسطين لأنه أتيحت للفلسطيني فرصة طويلة من الناحية الزمنية لمعرفة هذه الشخصية، دون الحاجة إلى الدراسات التاريخية والنفسية حولها"[2].

لقد كانت العلاقة بين اليهودي والعربي علاقة محدودة وذات أبعاد سطحية، ولا غرو في ذلك، فدائماً ما يبرز اليهودي بوصفه حاكماً وصاحب سلطة، فهو (الضابط والجندي، والسجّان، والحاكم العسكري، ورجل المخابرات)، وهذا النموذج من الشخصية اليهودية، "يفرض سيطرته على غيره من منطلق القوة، فيقتل ويضرب ويسجن دون أن يجرؤ

---

(1) حسن قسيم محمد عبيدات: رؤية الآخر في الرواية الفلسطينية (1973-2000م)، اطروحة دكتوراه، إشراف صلاح فضل، القاهرة، 2002، ص 207.

(2) أحمد أبو مطر: الرواية في الأدب الفلسطيني، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص 10.

أحد على وقف هذه الممارسات... وكل واحدة من هذه الشخصيات تحاول أن تفرض قوانينها القمعية لإرغام الآخر على أن يظل تحت سيطرتها، فقد اكتسبت سمتها السلطوية من خلال وظيفتها في النص، فبالرغم من عدم حصولها على مساحات واسعة وافية من الرواية، فهي الصوت القوي، الذي يخرس جل الشخصيات الأخرى، ويتحكم في مصيرها، ويراقب حركتها، ويضع كل العراقيل أمامها ليحد من حريتها"[1]. ولذا، فقد تشكلت لدى الإنسان العربي والفلسطيني، على وجه الخصوص، صورة سلبية للآخر المحتل. ومن هنا، تحاول الرواية الفلسطينية أن تقدم صورة الآخر المحتل، من خلال تتبع أفعاله وعلاقاته بالفلسطيني، ولعلنا نحاول، هنا، التوقف عند بعض من هذه الصور، كما عرضها "حرب" في ثلاثيته.

1- صورة المستوطن اليهودي

لعل من أبرز صور الآخر- المحتل التي يطالعنا به الكاتب حرب في ثلاثيته، هي صورة المستوطن اليهودي "يعقوب". وقد عدّ بعض النقاد توقف الروائي عند هذا النوع من الشخصيات توقفاً جديداً، ولذا يذهب أحد النقاد إلى القول: "قلَّ أن يشير الكتّاب القصصيون، في أعمالهم الروائية إلى شخصية المستوطن، وقد يعود السبب إلى حقيقة أن أكثر الكتّاب يعيشون في المنفى، ولهذا كان وقوفهم على الحياة اليومية في فلسطين، وما تسودها من مشكلات، يومية وغير يومية، في مقدمتها الاحتكاك بالمستوطنين أمر يكاد يكون معدوماً، ولهذا فإنهم- في الغالب- يذكرون شخصيات جاهزة مثل شخصية "الجندي" في رواية كنفاني "ما تبقى لكم" أو "مريام" في روايته "عائد إلى حيفا" أو "يهيل يشرائيل" في رواية رشاد أبو شاور "شبابيك زينب" أو اليهودي العنصري في "أرض العسل" أو خضرون- اليهودي ذي الأصول الشرقية – في رواية سحر خليفة "عباد الشمس"[2].

---

(1) صبحية عودة زعرب: الشخصية اليهودية الإسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني 1967-1977، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2006، ص ص 12، 13.

(2) إبراهيم خليل: صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب، مجلة "مؤتة" للبحوث والدراسات، م14،ع5، ص ص 15، 16.

تبرز شخصية المستوطن اليهودي "يعقوب" في سياق الحدث الروائي الذي يستهل به حرب ثلاثيته، وهو خروج "إسماعيل" من أحد سجون الاحتلال بعد أن أمضى سبع سنوات. ومن ثم يلتقي "إسماعيل" بصديقه في النضال "هادي" الذي يخبره بأن الحاج إبراهيم والد إسماعيل يعمل في المستعمرة اليهودية، في مزرعة أحد المستوطنين اليهود، الذي يدعى "يعقوب". ويتضح لنا أن هذه المستعمرة كانت قد أقيمت على أرض صادرتها سلطات الاحتلال من أسرة "إسماعيل"، وقد رفض أبوه نصائح الناس وتحذيراتهم المتوالية له، يقول هادي مخاطباً إسماعيل: "هل تعلم أن أباك منذ أن سجنت وهو يعمل في المستعمرة في مزرعة يعقوب. نعم نفس المستعمرة التي أقيمت على أرضكم. رفض كل نصائح القوى الوطنية وتحذيراتها. يقول أنا أعمل في أرضي لا عشان يعقوب"[1].

تظهر شخصية المستوطن يعقوب، كما يصورها الخطاب الروائي، أنموذجاً للشخصية الاستيطانية، فهو متعلق بالأرض، يعمل فيها دون ملل أو كلل، يسعى لكسب ودّ الحاج إبراهيم والد إسماعيل لأنه يُحسن العمل في الأرض. ولكنّ إبراهيم يبرر عمله في مزرعة يعقوب لاعتقاده بأن الأرض سوف تعود إليه، فالتاريخ، على حد تعبيره، لا يكذب. وقد وصف السارد شخصية يعقوب وتعلّقه بالأرض، إذ يقول: "كان يعقوب بانتظاره حاملاً المعول. رجل طويل القامة ثقيل البنية ذو وجه بيضوي ينتهي بذقن ثنائية، معدته بارزة للأمام حتى يخيّل للمشاهد كفيل يمشي على أرجل غزال.

"صباح الخير أبو إسماعيل".

"صباح الخير سيدي" رد إسماعيل بصوت حزين.

"إن شاء الله ليلتك سعيدة وأبو إسماعيل".

هو الوحيد الذي يحييه يعقوب على هذا الغرار. طريقته لم تتغير منذ سبع سنوات.

"وين همة الرجال أبو إسماعيل الثلج يغرّق المزرعة. شمّر عن ذراعك ونظف الثلج. والله العظيم والله العظيم أنا أحبك أبو إسماعيل".

---

(1) حرب: إسماعيل، ص 11.

بالفعل كان يعقوب يحب أن يرى أبا إسماعيل يعمل في المزرعة. الطريقة التي يلمس فيها أبو إسماعيل التربة ويعتني فيها بالغراس تضفي شعوراً فائضاً بالارتياح لدى يعقوب.

"أنا اشتغل في أرضي لا من أجل يعقوب، يعقوب وأبو يعقوب وابن يعقوب رايحين يزولوا والأرض تبقى لإسماعيل وأكرم ومحمد، التاريخ لا يكذب ستتحقق النبوءة"[1].

ويتابع السارد يكشف عن جوانب أخرى من شخصية المستوطن يعقوب؛ فبعد أن فقد يعقوب ابنه الأكبر في حرب حزيران، أصبح متخوّفاً من فقد ابنه ديفيد الذي يعاني من مرض السرطان، وبالتالي فقدان الوريث الوحيد له. ولذا، لم يدّخر يعقوب جهداً من أجل إنقاذه من المرض، فيبدو "حرصه على ابنه ديفيد لا ينبع من عاطفة الأبوّة الحقّة بقدر ما هو تعبير عن المصالح المادية، إذ يريده وريثاً لا أقل ولا أكثر"[2]. يقول يعقوب في حديثة المتبادل مع أبي إسماعيل: "هاجرت هنا سنة 1939" قال لأبي إسماعيل عندما توقفا عن العمل وأخذا يمشيان كتفاً إلى كتف يتفقدان أنحاء المزرعة تحت تساقط الثلج". وجئت هنا أبحث عن السلام لا عن المال. جئت هنا أبحث عن قطعة أرض، عن الحرية، عن الحب الضائع منذ ألفي عام. كفى. حاربت في 48 في 56 في 67 في 73 وفقدت ابني الأكبر في حرب حزيران فُقِد على الجبهة في أورشليم لم نجد له أثراً وأمه تعيش من بعده زي المجنونة تذرع الغرفة طول نهارها والرشاش على كتفها مزمور الانتقام". توقف يعقوب عن الكلام برهة ثم تنهد بألم وقال: "لي الآن ابن واحد. ديفيد. آه يا ديفيد، مريض بالسرطان، السرطان يأكل معدته..." بدي أبعثه على أمريكا للعلاج." تابع يعقوب بعد أن خلص من الدعاء.

"أبعثه على هداسا،" علّق أبو إسماعيل.

"لا، لا، بعثته على هداسا أكثر من مرة وكل مرة يصنفون المرض غلط. الطب في أمريكا أفضل، أمّنت له سرير في مستشفى الرحمة في أيوا ستي. تعرف يا أبو إسماعيل شو اللي يقلقني؟ خايف يموت ديفيد وأبقى بدون وريث. هذه المزرعة الجميلة الخصبة يا أبو

---

(1) حرب: إسماعيل، ص 13.

(2) خليل: صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب، ص 18.

إسماعيل مين يرثها من بعدي؟ بدي أموت مرتاح البال أرى ديفيد معافى قادر على الاعتناء بالمزرعة"[1].

ومن الأوجه التي يبرزها السارد في شخصية المستوطن يعقوب، وجهه السياسي والعسكري، فعلاوة على أنه بدأ يمثل دور المزارع المحب للأرض، الباحث عن وريث له، أخذ يكشف عن وجهه الآخر السياسي الذي يتمثل في رفضه لفكرة الإضراب التي توصلت إليها آنذاك القوى الوطنية بمناسبة يوم الأرض، ليس هذا فحسب، بل أخذ يُحذّر إبراهيم من مغبّة الاشتراك في هذا الإضراب، يقول السارد: "اجتمع يعقوب مع أبي إسماعيل وحذره باختصار بأن لا يشارك في الإضراب. "كيف أسمح لهذا الإضراب الشيطاني أن يتدخل في المزرعة؟ الحكومة الإسرائيلية بعظمتها لا تستطيع أن تتدخل. المخربون والشيوعيون يريدون تخريب المزرعة ويفسدوا العلاقة الطيبة بين العرب و اليهود. أنا أحبك يا أبو إسماعيل، برب موسى إني أحبك، لا تجعل أحداً يخرب هذا الحب"[2].

وما أن يسمع يعقوب هتافات الشبان في ذلك اليوم الذي أعلنوه يوم الأرض، يتأجج غضباً وينتابه القلق والتوتر، فيفرغ غضبه على أبي إسماعيل في حوار صارخ يبدي فيه يعقوب شدة تعلقه بالأرض ويبدي إنكاره لحق مصادرة الأرض، يقول يعقوب: "اسمع أبو إسماعيل أنا فلاح". وأشار إلى حذائه الملطّخ ببقايا الطين. "كل يوم في السنة بالنسبة لي هو يوم الأرض. هؤلاء الأولاد الداشرين اللي يتذكروا الأرض في يوم واحد في السنة لا يعرفوا قيمة الأرض. أنا أحبك يا أبو إسماعيل لأنك فلاح مثلي تشتغل في الأرض".

بقي أبو إسماعيل مطأطئ الرأس. كاد أن يقول إن هذه الأرض لي، أورثني إياها أبي وسأورثها لإسماعيل ومحمد وأكرم، لكنه بقي صامتاً.

"من قال إننا صادرنا الأرض؟" تابع يعقوب حديثه. "هذه أرضنا منذ عهد تلمود، التاريخ يشهد، التاريخ لا يكذب وأنا هنا لأحقق النبوءة العظيمة. مات شلومو في حرب

(1) حرب: إسماعيل، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص 41.

الأيام الستة في سبيل تلك النبوءة لن أنس ما أوصاني إياه. قال إن السماء هي الأرض والأرض هي السماء وإن الجنة هنا على هذه الأرض"[1].

ولكن التحوّل الذي طرأ على شخصية المستوطن يعقوب، أنه وفي خضم الأحداث يصبح حاكماً عسكرياً، ويطرد أبا إسماعيل من المزرعة، ويحمّله مسؤولية ما يجري، ومن ثم يزج به في السجن، وأخذ يشرف على تعذيبه شخصياً ويضربه على مواقع حساسة من جسده. واللافت في هذا التحوّل الذي طرأ على شخصية المستوطن يعقوب، أنه يعكس جملة من الحقائق؛ فمن ناحية، يفنّد هذا التحوّل ما تزعمه الدعاية الصهيونية من حيادية المستوطنين وابتعادهم عن ممارسة الدور العسكري على الساحة الفلسطينية. ومن ناحية أخرى، يثبت هذا التحول زيف المشاعر لدى المستوطنين اليهود، فتارة يُظهرون حبَّهم للتعايش مع الفلسطينيين، وتارة يقومون بتعذيبهم، يقول السارد: "بعد الإضراب أصبح يعقوب حاكماً عسكرياً نظراً لخبرته الطويلة في الحرب مع العرب وعيّن الحاج مصطفى مساعداً له. وما كان يسقط طير من السماء إلا وتقع المسؤولية على الحاج إبراهيم وابنه إسماعيل. وقال محمود الحلاق إنه كان يزور أبي بعد رجوعه من التحقيق وإن أبي يقول له إن يعقوب يشرف على تعذيبه شخصياً. كان لا يضربه إلا في الخصيتين يلعنهما لأنهما السبب في إنجاب إسماعيل. يستمر في ضربه وهو يحثه قول في عرضك يا سيدي يعقوب" أبي لم يجبه.."[2].

2- صورة اليهودي- السلطة

تعد شخصية (اليهودي- السلطة) من أكثر النماذج الشخصية التي تمثل صورة الآخر- المحتل في معظم الروايات الفلسطينية. ومن الشخصيات السلطوية التي يجسدها حرب في ثلاثيته، هناك شخصية الجندي اليهودي، والحاكم العسكري، وهما أنموذجان للشخصية الجاهزة التي يمكن أن نعثر على شبيه لهما في أغلب الروايات الفلسطينية، وأما

---

(1) حرب: إسماعيل، ص 43.

(2) المرجع نفسه، ص 78.

الشخصيات السلطوية النامية فهناك ضابط المخابرات "يوسي"، وقد شهدت شخصية "يوسي" جملة من التطورات والتغييرات على صعيد الدور الروائي، علاوة على أنها تتمتع بدور ذاتي على صعيد الحكاية الروائية.

ويشير البناء الروائي في رواية "الجاني الآخر لأرض المعاد"، إلى أن الكاتب في هذا الجزء يتناول المرحلة التي تلت خروج "إسماعيل"، بطل الجزء الأول من الثلاثية، من الوطن، إلى أن يستقر به المقام في أحد المكاتب التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية في عمّان، وهو كذلك يبقى على اتصال دائم مع قادة الانتفاضة من مثل هادي، وماجد، ووحيد، والشيخ عبد الله، وأخيه الشيخ محمد. وفي هذا الجزء، يسلط الكاتب الضوء على الانطلاقة الأولى للانتفاضة الفلسطينية، ويحاول أن يجسّد لوحته العظيمة لهذه الانتفاضة وما يتخللها من أحداث وتنقلات بين رام الله وعمّان، يقوم خلالها "وحيد مسالم" الأستاذ بجامعة بير زيت بدور حلقة الوصل بين مكتب "تحرير فلسطين" وقيادة الانتفاضة. وفي الوقت نفسه، يتطور المكتب الذي أنشأه هادي في القدس، وتظهر ردود فعل في الوسط الإسرائيلي، فتظهر مجموعة "السلام الآن" وتعقد اجتماعات يتم فيها تبادل الكلمات. وفي هذه الأثناء تظهر شخصيتان هما: شخصية يوسي، وشخصية أرنونا اليهوديتان[1].

- صورة الجندي المحتل

يمثل الجندي الإسرائيلي الأداة الفاعلة والمتنفذة التي تملكها سلطات الاحتلال والحركة الصهيونية لتنفيذ مشاريعهم ومخططاتهم على أرض فلسطين، كتهويد الأراضي الفلسطينية، وهدم البيوت والأحياء، وفرض منع التجول، وقمع المظاهرات، وجلب المتظاهرين، ومداهمة البيوت وأحياء، وغيرها من الأعمال القمعية التي تشهدها المدن والقرى الفلسطينية في ظل الاحتلال.

تظهر صورة الجندي، الذي يمثل الاحتلال وينفذ مخططاته، بأساليب قمعية متعددة في غير موضع من ثلاثية حرب؛ ففي رواية "إسماعيل" يتوقف السارد في مواضع عديدة ليصف ممارسات الجنود الإسرائيليين ضد الفلسطينيين. وقد وصف السارد ما تعرض له

---

(1) خليل: صورة الآخر في ثلاثية احمد حرب، ص 19.

لشيخ عبد الله من أساليب تعذيب على أيدي الجنود الإسرائيليين، بقوله: "في مساء تلك الجمعة وبعد عودته من صلاة العشاء حاصر الجنود بيته، واقتحموا البيت، وضعوا القيد في يديه، وعصبوا عينيه ورموه في مؤخرة سيارة جيب وانطلقوا مسرعين خارج القرية... "يا إلهي ماذا سيعملون بي" تواردت إلى ذهنه كل قصص القتل والتعذيب التي سمع بها ولم يصدقها في حينها لغرابة حدوثها... سيقتلونني في الخلاء ولا أحد يعرف عني. نعم الآن صدّقت. عملوها سابقاً ابن الرجبي قتلوه ومزقوا أحشاء، ربطوا أمعاءه في أشجار العنب، أستاذ من جامعة بير زيت قطعوا رأسه عن جثته ورموه على قارعة الطريق [...] نظر حوله فاستطاع أن يعرف عدد الجنود، اثنا عشر، إحدى عشر مصوبين بنادقهم نحوه والآخر يحمل سوطاً في وسطهم...

"الآن قل لنا ماذا تعرف؟" اقترب منه الجندي صاحب السوط.

"لا أعرف شيئاً" أجاب الشيخ.

"كذّاب".

لم يقل الشيخ شيئاً.

"أنت شيخ أم شيوعي؟".

"أنا شيخ".

"كذاب أنت شيوعي"، وضربه بالسوط علة وجهه. التف السوط حول رقبة الشيخ تاركاً لهباً من نار.

"اخلع العباءة، أمره الجندي..."[1].

وفي موضع آخر، يصف السارد كيف تدّخل الجنود الإسرائيليون لفض الاجتماع السلمي الذي عقده أهالي بلدة العين بمناسبة يوم الأرض، يقول السارد: "بدأت جموع العين صبياناً ورجالاً تتوافد إلى ساحة المسجد.. أكد هادي للجمهور على ضرورة أن يكون الاجتماع سلمياً وعلى تفادي أي تصادم مع الجيش مهما بلغت الاستفزازات... هبّت الجماهير الجالسة كأن أبا إسماعيل قائدها واندفعت وهي تردد شعارات الثورة نحو الحاج

(1) حرب: إسماعيل، ص ص 49- 50.

مصطفى. تدخّل الجنود على الفور مستعملين الهراوات والرصاص والغازات المسيلة للدموع. تراكض الناس إلى بيوتهم والرصاص يتطاير فوق رؤوسهم ومن بين أرجلهم.."[1].

وفي رواية 'الجانب الآخر لأرض المعاد' يصف السارد ممارسات الجنود التسلطية والقمعية ضد أبناء المجتمع الفلسطيني، ومن ذلك ما يرويه 'وحيد' عند عودته إلى بلدة العين، وما شاهده من اعتداء الجنود على صبي في الخامسة عشرة من عمره، يقول وحيد: 'اثنا عشر جندياً يضربون صبياً في الخامسة عشرة قبل مدخل العين قرب مغطس الأغنام. كلهم يشاركون في الضرب بالعصي، بالبنادق، بالأرجل، بالأيدي والصبي يصرخ. يحملونه ويدلّونه في المغطس ثم يلقونه أرضاً ويركلونه..."[2].

ثم ينقلنا السارد إلى مشهد آخر من مشاهد الاعتداء التي يمارسها الجنود الإسرائيليون على الأهالي الفلسطينيين، إذ يداهمون بيوتهم، ويأمرون الرجال بالخروج من بيوتهم، ويلقون بهم إلى الساحات العامة، ويسير الجنود من خلفهم مسددين بنادقهم إلى ظهورهم، يقول السارد: 'وما أن دخلنا أحد الأزقة حتى استوقفتنا مجموعة من الجنود أمرونا أن نسير أمامهم وبنادقهم مصوبة نحو ظهورنا. أخذ ضابط المجموعة عصا أبي قيس وأمرنا أن ننضم إلى عشرات الرجال والأولاد الواقفين ووجوههم نحو الحائط وأيديهم فوق رؤوسهم وأجسامهم تنتفض من البرد والمطر.."[3].

- صورة الحاكم العسكري

تظهر شخصية الحاكم العسكري، كما يصورها الخطاب الروائي في ثلاثية حرب أداة فاعلة من أدوات الاحتلال الصهيوني، وصورة من صور القمع والظلم والاستبداد التي تمارس بحق الشعب الفلسطيني. ولا تفتأ الرواية تكشف اللثام عن هذا النمط من صور

---

(1) حرب: إسماعيل ، ص ص 63- 66. وللمزيد حول صور الجنود الإسرائيليين وممارساتهم القمعية انظر: ص، 9، 10، 49، 50، 51، 63، 64، 65، 66، 75، 83، 94، 95،...الخ.

(2) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، منشورات جامعة بيرزيت، بيرزيت، ط2، 199 ص 12.

(3) المرجع نفسه، ص 46. وللمزيد حول صورة الجنود الإسرائيليين وممارساتهم التسلطية، انظر: ص ص 7، 43، 74، 75، 77، 78، 79، 80، 90، 91، 96، 101، 132، 133، 134، 138، 160، 203، 235، 242،...الخ.

المحتل، وقد عكست الثلاثية صورة الحاكم العسكري في طابعه الاستبدادي، إذ يمارس ألواناً متعددة من التعذيب والقسوة والغطرسة، بوصفه شخصية صهيونية تدعمها قوة الجيش الإسرائيلي. وقد ظل الحاكم العسكري يعد نفسه فوق القانون والأعراف، بل هو القانون نفسه، يتغير القانون ويتبدل حسب رغبته.

ويحاول الكاتب أن يرصد في رواية "بقايا" صورة الحاكم العسكري، وقد بدت، في أحد جوانبها، شخصية متسلطة وعدوانية وحاقدة، وذلك من خلال نهجها المتلون والمتقلب في عنصريته وكراهيته للعرب، وقد وصف "وحيد" صورة الحاكم العسكري في مكتبه التي تجري فيها الاستجوابات، إذ يقول:

"فهذا مكتب الحاكم العسكري الذي قتل فيه إسماعيل يعقوب قبل اثنتين وعشرين سنة والتجأ بعده إلى عمان، وهذه القاعة الكبيرة التي يستجوب فيها رجال المخابرات وضابط الحكم العسكري: "إيمان" لتهجر الفلسطيني "القذر" الذي تزوجته وتعود إلى دينها، وهذه الغرفة التي فيها الحاكم العسكر في لقاء متوتر ليتسلم جثمان وديعة"[1].

ويبرز الكاتب في موضع آخر من رواية "بقايا" صفة العدوانية في شخصية الحاكم العسكري، وهي صفة تعرُّف موضع الألم ومحاولتها الضغط عليه بكل قوة، ولذا، فقد ظهر الحاكم العسكري رجلاً قاتلاً يصدر قراره بالهجوم والقتل والسجن والملاحقة حتى للشيوخ وكبار السن، ونجد ذلك في حكمه على الحاجة "محبوبة" التي يعاقبها بمقتضى قانون الطوارئ أن تروح وتجيء ثلاث مرات بين مقام "أبو خروبة ومقره في العمارة عقاباً لـع لمجرد أنها رأت الحاكم مفزعاً في منامها، تقول محبوبة مخاطبة الحاكم العسكري: "بس أنا يا بيك كنت بدي أجيلك قبل أنت ما تطلبني وأقولك يا بيك أنا ليلية إمبارح شفتك في الحلم هارب وعشرين واحد بيجروا وراك.

---

(1) حرب: بقايا، ص ص 56-57.

غضب القائد واعتبر ما قالته إهانة لشرفه العسكري وإشاعة لا تقل خطورة عن الحرب النفسية التي يشنها العدو، وحكم عليها بمقتضى قانون الطوارئ أن تروح وتجيء ثلاث مرات بين مقام (أبو خروبة) ومقره في العمارة..."[1].

ومن الجوانب الأخرى التي تتميز بها شخصية الحاكم العسكري، هو نهجه المخادع وتلفيق الحقائق وتزييفها، ومن ذلك ما ظهر في محاولات وحيد وسعيه الحثيث في استرجاع لأرض السدرة، التي سبق أن اغتصبها منه الحاكم العسكري ذاته، وقد انتهى الأمر بوحيد أن عَدَلَ عن مساعيه في أمر الاسترجاع هذا، ليقينه بعدم تحققه في ظل الأحكام التسلطية التي تصدرها المحكمة العسكرية، وقد اكتفى بالمطالبة بتصريح دخول للوصول إلى موقع السدرة التي استثناه قرار المحكمة، يقول السارد: "وتمخضت زيارته للوهدان عن ترتيب اجتماع له مع الحاكم العسكري. استمع الحاكم العسكري منه لقصة مصادرة الأرض، وبدا أنه لم يسمع عنها من قبل أو هكذا تظاهر مما اضطر وحيداً يسرد أدق تفاصيلها. وقال له باختصار أنا الآن أريد فقط تصريح عبور إلى موقع السدرة تنفيذاً لقرار المحكمة الإسرائيلية. ابتسم الحاكم وقال "أنا شخصياً متعاطف معك، ولكن مسألة العبور إلى السدرة من أراضٍ إسرائيلية هي قضية أمنية لا يبت فيها إلا رئيس الأركان. كل ما أستطيع أن أعمله هو أن أوصي لرئاسة الأركان أن تعطيك تصريحاً ولو لساعات محدودة"[2].

ويستوقفنا الكاتب عند صورة أخرى من صور القمع والتسلط وابتكار أساليب جديدة من التعذيب الجسدي والنفسي يحث يمارسه الحاكم العسكري على "أرنونا" العاملة الإسرائيلية التي تزوجت من هادي بعد أن استبدلت أيمان بأرنونا، وبعد أن اعتنقت الإسلام. وهي، جراء ذلك، أصبحت تعاني وطأة التسلط والقهر الذي تمارسه سلطة الحاكم العسكري، وفي هذا الصدد تقول "أرنونا": "بعد أسبوع من حفلة زفافي تسلمت طلباً بالحضور إلى مركز الشرطة في الخليل. حاولوا إقناعي بترك زوجي وبيتي وديني والعودة إلى اليهودية. تكلموا معي في البداية بطريقة سهلة بواسطة الإقناع. قالوا إن حياتك في إسرائيل أفضل

---

(1) حرب: بقايا، ص 80.

(2) المرجع نفسه، ص ص 154 - 155.

بكثير من حياة العرب المتخلفين [...] وبعد الشرطة تولى القضية الحاكم العسكري. كنت أشعر دائماً أنني تحت المراقبة سواء من الجنود أو الشرطة أو رجال المخابرات أو حتى من المستوطنين. لقد رأينا المستوطنين أكثر من مرة وهم يتجولون في الحي ويخفون أرقام سيارتهم بأكياس من الخيش. طلبني الحاكم العسكري أول مرة عندما كنت حاملاً في الشهر الثالث. جلس حولي مع نائبه وكبار الضباط العسكريين. تهجم عليّ وعلى زوجي. ناداني بالعاهرة، الزانية، الخائنة لشعب إسرائيل. تريدين أن تحملي وتلدي مخرباً ينضم إلى فتح. مستحيل مستحيل أن أسكت وأنت تحملين مخرباً في بطنك. في مساء ذلك اليوم حضر أخي وأختي برفقة رجل مخابرات ومجموعة من الجنود. فرض الجيش منع التجول على الحي. فتحوا الباب عليّ بالقوة وجروني إلى داخل المغارة ضربوني على بطني وعلى ظهري، أرهبوني وأجهضت الجنين. ورغم النزيف والألم صرخت في وجوههم. هددوا بنسف البيت في المرة القادمة"[1].

وقد كشف الكاتب من خلال شخصية "أرنونا" عن أزمة المرأة الإسرائيلية، التي يفرضها عليها الحاكم العسكري، إذا ما حاولت أن تتخلى عن يهوديتها، وإذا ما حاولت أن تتزوج من عربي، لتعبر بزواجها عن الموقف المتمثل بالسلام وتقريب الهوّة بين الشعبين.

وتؤكد "أرنونا" التي عادت إلى يهوديتها بعد أن تخلت عن الإسلام، أن الشخصية اليهودية، بصورة عامة، تبقى شخصية انهزامية، فقد فضلت حياة الجحيم في إسرائيل على الحياة بين العرب، وهي، هنا، لم تختلف في رؤيتها للإنسان العربي عن رؤية غيرها من اليهود، وهي تؤكد أمها حقاً كانت مطاردة من أهلها لقتلها، ولذا لجأت إلى هادي تتزوج منه، فوجدت فيه صيداً ثميناً.

(1) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص ص 224- 225.

- **ضابط المخابرات**

لا يختلف ضابط المخابرات كثيراً عن الحاكم العسكري، ولكن يمكن أن ننعتهما بوجهين لعملة واحدة. فلا يختلفان في سياستهما على مختلف الأصعدة: من ابتزاز الناس في أعراضهم، إلى التهديد بالقتل، أو سياسية الترهيب والترغيب، إلى محاولاتهما تحطيم الأفراد خلقياً وثقافياً، وغيرها من السياسيات التي تنطوي على أبعاد تسلطية قمعية تسعى لخدمة الاحتلال وتنفيذ مخططاته على الأرض والإنسان.

وقد توقف الكاتب عند الدور البارز الذي يمارسه ضابط المخابرات في خدمة المحتل، ولا غرو في ذلك فقد عوّل المحتل الإسرائيلي كثيراً على هذا النمط من الشخصيات لتنفيذ الكثير من المهام الصعبة التي تخدم مشروع كيانهم الاستيطاني على كافة المستويات والأصعدة: المحلية والإقليمية والدولية. ومن الجوانب التي يرصدها الكاتب في ثلاثيته حول ممارسات رجال المخابرات، هو استدعاؤهم لشخصيات مختلفة من أبناء الشعب الفلسطيني. فهذا ضابط المخابرات الذي يدعى بـ"أبي النمر" يكتب استدعاء على مقدمة سيارته، ويطلب فيه أن يحضر وحيد إلى مكتبه، وفي أثناء التحقيق يسأله عن عدم نشر هادي لمقالته "المعذبون في الأرض"، ثم يعزو ضابط المخابرات عدم نشر المقالة إلى هادي الذي رفض نشره، وليس للرقابة العسكرية. وهو كذلك يحاول استدراجه بإثارة نزعة حب الظهور لديه، محاولاً إغراءه بأنه سيساعده في أن يلعب دوراً سياسياً بارزاً أعظم من الدور الذي يمارسه هادي. يقول وحيد: "قدّم تلك المعلومات قبل أن يسألني أي سؤال. اقترب من نافذة السيارة وعرّف نفسه.

أنا أبو النمر ضابط المخابرات.

أهلاً وسهلاً، قلت بعد أن استعدت رباطة جأشي.

أريد أن أتكلم معك، عدة أسئلة فقط.

كتب الاستدعاء على مقدمة السيارة وسلمني إيّاه. "احضر إلى مكتبي في مقر الحكم العسكري في رام الله غداً الخميس الساعة العاشرة صباحاً".

بدأ بالسؤال عن الانتفاضة وأسبابها وعن دور المثقفين فيها. ثم انتقل إلى ما اعتقدت أنه لب الموضوع. أزاح نظارته السوداء عن عينيه وقال:

قل لي لماذا لم ينشر هادي مقالك عن "المعذبون في الأرض"؟

لا تخبىء شيئاً، نحن نعرف القصة بأكملها.

الرقابة العسكرية هي التي رفضت نشرة ولهذا نشرته بالانجليزية في "الجيروسالم بوست". قل الحقيقة.

هذه هي الحقيقة كما أعرفها.

هادي رفض نشر المقال لأنه لا يريد منافساً له. ليس للرقابة العسكرية دخل اسمع هل تريد أن تلعب دوراً سياسياً؟ جرّب أبا النمر سأجعل منك سياسياً أعظم من هادي [...].

أنا لا أصلح للسياسة.

العملية سهلة جداً أنا أساعدك في المكتب والتلفون وفي التنقل والسفر. المهم أن تكون محبوباً بين الناس وجلدك سميك[1].

ونحن نلاحظ من خلال الحوار الآنف، الذي دار بين ضابط المخابرات ووحيد، أنه اشترط على وحيد أن يكون جلده سميكاً عند تحوّله إلى رجل سياسية، وهو إن دلّ على شيء إنما يدل على أنه سوف يتحمل أساليب القمع والإرهاب في حال قبوله لهذا العرض، ولأنه سيكون صيداً سهلاً عندما يخضع السياسي المنتمي للمخابرات الإسرائيلية لتعليماتهم وينفذ أوامرهم، ويكون ذلك على حساب أبناء المقاومة، ولكن وحيداً رفض هذا العرض، لأنه يعد نفسه أستاذاً جامعياً ملتزماً بقضايا وطنه وأمته، وهو كذلك قدوة لأبناء المقاومة.

---

(1) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص ص 104، 105.

ثالثاً: أشكال المقاومة الوطنية في ثلاثيتي ديب وحرب

لقد جسّدت الرواية العربية، بصورة عامة، مختلف أشكال المقاومة الوطنية ضد الاحتلال/ الاستعمار الغربي، التي تراوحت بين المقاومة الكلامية التي تتوسل الخطابات، والمنشورات، والمظاهرات، والإضرابات، وغيرها من أشكال التعبير الكلامي. والمقاومة المسلحة التي تستند إلى جميع أشكال الكفاح المسلح في مواجهة المحتل.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أنه قد يتداخل أدب المقاومة مع مصطلحات أخرى كالأدب الملتزم، أو الأدب الثوري، أو الأدب النضالي، إلا أن أدب المقاومة يبقى أشمل وأكثر رحابة وفنيّة، وخاصة أنه يسعى في نهاية الأمر، إلى تهيئة الرأي العام لفكرة المقاومة. وسواء أكان الأدب يتناول تجربة الحرب (أدب الحرب) أم تجربة المقاومة (أدب المقاومة)، فإن الرواية، بوصفها شكلاً من أشكال الأدبية، تعدّ أقواها في التعبير عن الحرب أو المقاومة، وهذا يعود إلى تنوّع مواقفها، ومساحاتها الزمكانية، وبالتالي تتيح مجالاً كبيراً للتعبير عن الأحداث الكبرى في حياة الأفراد والشعوب. ولعل أهم ملامح أدب المقاومة هو، التعبير عن الذات الجمعيّة، والهوية، كما يسعى لمعرفة الآخر المحتل وكشف أخطائه وأخطاره. ولقد شاركت الرواية العربية في التعبير عن الذات العربية المقاومة، ولذا يذهب بعض النقاد إلى أن نشأة الفن الروائي بشكله المعاصر لم ينضج، وربما، لم ينشأ أصلاً إلا بوازع المقاومة، وفي هذا الصدد يقول أحد النقاد: "يؤكد تاريخ الرواية العربية أنها نمت وتطورت وتأصلت وانتشرت جماهيرياً نتيجة لمواجهتها لتحديات الاستعمار"[1].

أ- المقاومة الكلامية

لقد مثّلت صور وأشكال المقاومة الكلامية، من خطابات واجتماعات ومظاهرات وإضرابات... الخ، أسلوباً توعوياً بارزاً لدى المجتمعات العربية التي هيمنت عليها قوى الاستعمار الغربي. وذلك سعياً للخلاص من هذه الهيمنة الاستعمارية والحصول على

---

(1) عطية: الرواية السياسية، ص 86.

الحرية. وقد ساهمت الرواية العربية، كأحد الأشكال الأدبية، في التعبير عن الذات العربية، وفي تشكيل الوعي القومي لمواجهة مخاطر الاستعمار، الذي يسعى دائماً لطمس الهوية العربية، وسلب مقدرات الأمة، وإذلال أبنائها.

وقد سعى الروائي ديب في ثلاثيته، التي كتبها باللغة الفرنسية، إلى تحقيق هذا الدور التوعوي في مقاومة الاحتلال الفرنسي، فيذهب فيها إلى تبصير أبناء المجتمع الجزائري بواقع الجزائر المتردي في ظل الاستعمار الفرنسي. وفي هذا الصدد يذهب الناقد "جابر عصفور" إلى القول: "لقد ناقش النقاد العرب ظاهرة الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وذهب كثيرون إلى أن الأدب المكتوب بغير اللغة العربية لا ينتسب إلى هويتها الإبداعية، وإنما ينتسب إلى هوية اللغة المكتوب بها وكانت هذه النظرة، ولا تزال، في تقديري، تجسيداً لنوع من الفكر القومي الأصولي المنغلق على نفسه، والذي يرى في اللغة ما يكمّل نقاء الهوية الثقافية، التي تصورها كياناً مصمتاً، منغلقاً على نفسه بلغته التي هي عنوان صفاء هذا الكيان. والحق أننا لو نظرنا إلى الموضوع من منظور مغاير، يضع الشرط التاريخي (الذي فرض الظاهرة) في الاعتبار، أعدنا هذا الأدب المقاوم المكتوب بالفرنسية إلى وضعه الذي يستحقه في فضاء الإبداع العربي من ناحية، وإلى الهوية الثقافية العربية القائمة على التنوع من ناحية أخرى موازية، فأهم من اللغة، في هذا السياق، الدور الذي أداه هذا الأدب في مقاومة الاستعمار الفرنسي حتى بلغته التي فرضها على الأقطار التي استعمرها، فضلاً عن الدور الذي أداه هذا الأدب في توصيل صوت المقاومة ضد الاستعمار إلى خارج الوطن المحتل"[1].

لقد اختار الكاتب ديب أن تتشكل البذرة الأولى لحركة المقاومة من تلك البيوت التي تشبه (دار سبيطار) الكبيرة في مدينة تلمسان، والتي تمثل أنموذجاً للبيوت المهمّشة في ذلك الوقت. ويمثل عمر الشخصية الأساسية والمحورية في الثلاثية والرامزة للشخصية الجزائرية الباحثة عن الخبز أولاً، أيام البؤس والشقاء، والمتطلعة إلى طموحات الحياة الكريمة ثانياً، والساعية، أخيراً، إلى الحرية والكرامة والعدل. ولذا، فقد بدأ الكاتب روايته "الدار الكبيرة"

(1) جابر عصفور: الهوية الثقافية واللغة (نشرت بجريدة الأهرام) 3/ 4/ 2009، موقع على شبكة الانترنت.

بعبارة "هات قليلاً مما تأكل"[1]. قالها الصبي الصغير عمر ومعه تلاميذ من سِنّه لا يتجاوز عمرهم العاشرة، إلى طفل صغير كان قد أحضر قطعة من الخبز. وقد نشأ عمر في دار سبيطار، وكان هو الرمز المحرّك لبذور المقاومة والثورة. وهو أيضاً المتحرك داخلها كوقود لهذه المقاومة العارمة التي عمّت كل بيت في الجزائر. وقد بدأت ملامح المقاومة ضد المستعمر تنمو في وتيرة متصاعدة، كما يبدو ذلك في "الدار الكبيرة"، إلى أن يصل المتلقي إلى الجزأين الأخيرين (الحريق، والنول)، ليجد بركاناً على وشك الثورة. وقد أخذت ملامح المقاومة أشكالاً ومظاهر مختلفة ولعل من أبرزها:

1- الاحتجاجات الكلامية

يسعى الكاتب في ثلاثيته إلى توظيف هذا النمط من المقاومة التوعوية، والذي يتمثل في الاحتجاجات الكلاميّة التي تعكس في مجملها رفض الجزائريين لواقع بلادهم في ظل الاستعمار الفرنسي. ومن هذه المواضع التي تجسّد الحسّ الاحتجاجي ما نجده في مستهل رواية "الدار الكبيرة"، إذ يخرج حسن (المدرس الوطني) عن أسلوبه المعتاد في حشو رؤوس التلاميذ بالأكاذيب والتجهيل، وهو أسلوب فرضه المستعمر لطمس معالم الهوية العربية. وقد اكتشف كذبَه عمر لأنه يتعارض مع واقع حياة الجزائريين الفقراء. ويفاجئ المدرس تلاميذه بالحديث باللغة العربية لأول مرة فيدهش الأولاد، ويقول لهم: "ليس صحيحاً ما يقال لكم من أن فرنسا هي وطنكم.. الوطن هو أرض الآباء. هو البلد الذي نسكنه منذ أجيال.. ليس الوطن هو الأرض التي نعيش فوقها فحسب، بل هو كذلك كل ما هو على هذه الأرض من سكان، ولكل ما فيها بوجه الإجمال.. وحين يأتي من خارج الوطن أناس أجانب يدّعون أنهم هم السادة، فإن الوطن يكون عندئذٍ في خطر. هؤلاء الأجانب أعداء يجب على جميع الأهالي أن يدافعوا عن الوطن، وأن يقدموا حياتهم ثمن ذلك"[2].

وفي موضع آخر، نجد الشيخ العجوز "بن ساري" الذي يسكن في دار سبيطار يصرخ محتجاً على نظام القهر في المجتمع الجزائري الذي يرزح تحت نير الاستعمار، إذ يقول: "لا أريد

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص 14.

(2) المرجع نفسه، ص ص 24،25.

أن أمثل أمام القضاء. ما يُسمّونه قضاء ليس إلا قضاءهم.. هو ما أوجدوه إلا ليحميهم، ليضمن سلطتهم علينا، ليحطمنا، ليذلنا. أنا في نظر قضاء كهذا مجرم دائماً. لقد حكم على هذا القضاء من قبل أن أولد. إنه يحكم علينا دون أن يكون في حاجة إلى ذنوب نرتكبها. هذا القضاء قد أوجد ليحاربنا.. إنه ليس قضاء جميع البشر.. من واجبنا أن نصرخ.. أن نصرخ في آذان جميع من في آذانهم صمم.. إذا كان قد بقي في هذه البلاد من في أذنيه صمم.. ولقد فهمتم أنتم.. فما هو جوابكم؟.."[1].

ويرصد الكاتب، في موضع آخر، مثل هذه الاحتجاجات، التي كان باعثها الرئيس الفقر والبؤس بفعل استغلال المستعمر لخيرات الجزائر، وقد ظهرت هذه الاحتجاجات على ألسنة أناس كثيرين من سكان دار سبيطار التي تمثّل، بدورها، بيوت الجزائر المهمّشة والمُعدَمة، يقول السارد:

"وكانت تقول عيني في كثير من الأحيان:

- نحن فقراء.

وكانت النساء الأخريات من سكان هذا البيت تقول مثل هذا الكلام. ولكن لماذا نحن فقراء؟ لا أم عمر ولا النساء الأخريات كانت تجيب عن هذا السؤال. كان بعضهم يقول أحياناً: هذه قسمتنا، أو: الله أعلم. ولكن هل هذا إيضاح؟ كان عمر لا يفهم كيف يكتفي أحد بمثل هذه التفسيرات. لا، إن تفسيراً كهذا التفسير لا يوضح شيئاً...[ثم يتساءل عمر]:

- لماذا لا يتمردون؟ لماذا لا يثورون؟.."[2].

2- الاجتماعات وإلقاء الخطب

تمثّل الاجتماعات التي ينظّمها المناضل الثوري "حميد سراج"، وما يتخلله من إلقاء خطابات ثورية لبث الوعي بين مختلف القطاعات من أبناء المجتمع الجزائري، وتُحرّضهم على الثورة في وجه المحتل، تمثل هذه الاجتماعات أحد أشكال المقاومة التي يرصدها الكاتب ديب

---

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص ص44-45.

(2) المرجع نفسه، ص ص 92- 93.

في ثلاثيته، ففي رواية "الدار الكبيرة" يصور ديب اجتماعاً للعمال الزراعيين جاؤوا من كل القرى القريبة سيراً على أقدامهم المشقوقة. وقد دخل الصبي عمر، ومعه جمع من الصبية، إلى هذا الاجتماع، وقد أنصت عمر إلى الخطاب الذي ألقاه سراج، فوجد نفسه، كما وجد الفلاحون أنفسهم في خطاب سراج.

ومن ثم يشير الكاتب إلى أفكار المناضل الثوري "حميد سراج"، الذي يجتمع بالعمال الزراعيين لبث الوعي الثوري في صفوفهم، من أجل مقاومة المحتل الفرنسي الذي أورثهم البؤس والشقاء بسبب سياسة الاستغلال ونهب الخيرات التي تتبعها سلطات الاستعمار. وقد وصف السارد هذا الاجتماع، إذ يقول: "المقر الواقع في شارع "باس" مزدحم بالناس. والصمت عميق... الناس يصغون: إنهم رجال من القرى، فلاحون حملوا إلى هذا المكان رائحتهم الحادة القوية، رائحة الأرض المفلوحة والحقول. إنهم ينصتون بلا حراك... وقد تجولوا في المدينة قبل أن يتلاقوا في هذا الاجتماع. إن المتكلم يتكلم في آخر القاعة..." إن العمال الزراعيين أصبحوا لا يستطيعون أن يعيشوا بهذه الأجور الزهيدة التي يتقايضونها. إنهم سيتظاهرون بقوة." يجب أن نتخلص من هذا البؤس"، "العمال الزراعيون هم أولى ضحايا الاستغلال الذي يعيث في بلادنا فساداً"، "الأجور لا تزيد على ثمانية أو عشرة فرنكات، لا، هذا مستحيل، يجب المبادرة فوراً إلى تحسين ظروف معيشة العمال الزراعيين. علينا أن نعمل بقوة وعزم للوصول إلى هذا الهدف.، إن العمال المتحدين سيعرفون كيف ينزعون هذا النصر من المستعمرين ومن الحكومة العامة. وهم مستعدون للنضال"[1].

وفي رواية "الحريق" ينقلنا الكاتب إلى مشهد سردي حواري آخر، يصور فيه اجتماعاً منظماً، سعى إليه المناضل الثوري "سراج" مع عدد من فلاحي قرية بني بوبلان، كانوا قد تحلّقوا من حوله تحت شجرة توت قديمة. وفي هذا المشهد يطلعنا السارد على جوانب من شخصية البطل الثوري، وأسلوبه في تجنيد جموع الفلاحين في صفوف الثورة على المستعمر. وقد تحدّث في هذا الاجتماع فلاح عجوز يدعى بادعدوش، وقد أشار في حديثه إلى احترامه لثقافة "سراج" القادم إليهم من المدينة، ولكنه يشكّك في صدق دعوته لاتحاد أهل المدن والقرى

---

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص ص 94- 95.

في كيان ثوري واحد يحقق الثورة الجزائرية، وينتزع القمل؛ أي المستعمرين، على حد تعبيره، من أراضيهم وأجسادهم. وهو يعزو هذا التشكيك لمعرفته باستعلاء أهل المدن على الفلاحين، إذ يقول: "رغم أننا قرويون وأننا بذلك نستحق شيئاً من العطف فإن تكبُّر سكان المدن أقوى من أن يشجعنا على الدخول في باب الصداقة... هلا شرح لنا كيف يقبل سكان المدينة الاتفاق مع الفلاحين؟"[1].

ويأتي رد المناضل الثوري "سراج" على الفلاحين المجتمعين، بعد أن ظهر من بينهم من يشكك في صدق دعوته لاتحاد أهل المدن والقرى في كيان ثوري واحد، محاولاً إقناعهم بأنه لا يمتلك أيديولوجية ثورية جاهزة كتلك الأيديولوجيات التنظيريّة التي تبقى حبيسة في الكتب، بل إن المسألة لا تتعدى حدود النقاش مع المجتمعين للوصول إلى الرأي الصواب، يقول سرج: "إنما نحن اجتمعنا لنتناقش معاً في هذه المسائل. فليس الغرض من هذا الاجتماع أن يلقي واحد منا خطباً طويلة وأن ينصت له الآخرون. يجب أن يشارك كل واحد في المناقشة وأن يبدي رأيه..."[2]. ومن ثم يبدأ سراج يُحدّث المجتمعين عن أبجديات تنظيم الاجتماعات والمناقشات، متسلحاً بصفات القائد الهادئ المتواضع، مبتعداً عن الأساليب الإملائية الاستعلائية، يقول سراج: "لقد اجتمعنا هنا لنتناقش في أمور تهمنا. ومعنى ذلك إن كثيرين منا سيريدون أن يتكلموا، فإذا تكلمنا جميعاً في آن واحد عجز مَن في الشرق عن سماع مَن في الغرب، واستولى الاضطراب والاختلاط على أقوالنا رغم ما تحمله من حُسن النيّة. لذلك لا بدّ من رئيس يرأس الجلسة إذا كانت الأمور التي نريد أن نتناقش فيها تهمنا، فهذا الرئيس هو الذي يسمح بالكلام لمن يطلب الكلام، وهو الذي يسهر على ألا يشوش اجتماعنا مشوش"[3].

وقد لعبت شخصية سراج (البطل الثوري في ثلاثية ديب) دوراً فاعلاً على صعيد الحدث الروائي؛ لذا، فإننا نجد أن الكاتب يتتبع هذه الشخصية الثورية المقاومة منذ الظهور

---

(1) ديب: الحريق، ص ص 83- 84.

(2) المرجع نفسه، ص 85.

(3) المرجع نفسه، 87.

الأول لها في دار سبيطار بعد عودتها من تركيا، وقد تركت هذه الشخصية أثراً بالغاً على سكان دار سبيطار، فأصبح مدار حديثهم، وينظرون إليه بإكبار وفخار وخاصة، بعد اقتحام الشرطة لحجرته بحثاً عنه وعن أوراقه، تقول "زينة" إحدى نساء الدار: "لم يعد عاراً أن يذهب امرؤ إلى السجن في هذه الأيام، وإذا ألقي هذا الرجل في أعماق السجن، فإنه لفخر أن يذهب إليه بعده من يذهب"[1].

وقد توقف النقاد عند دور هذه الشخصية الثورية وفاعليتها على صعيد الحدث الروائي، وفي هذا الصدد يصفه أحد النقاد بقوله: "ولهذا فعندما يظهر حميد سراج في الدار يكون بمثابة الوعي والنور في آن واحد، وهو ليس خارقاً بينهم، بل هو مثلهم تسحقه الفاقة ويدفعه الضيم للتفكير في طريق الخلاص، فهو يعرف من يعادي ومن يبغض. وهو يعرف طبيعة مهمته التي بدل أن تبدو ناقصة رفدتها عدة أشياء فأصبحت مهمة ثورية تماماً تكتسب الكثير من السعة والشمول بحكم التصاقها بالناس في الريف والمدينة.. وفي كلا الوسطين كانت البذور التي يرمي بها حميد وغيره تنمو في أطفال كعمر الذي فهم ما يقوله حميد سراج لأنه يتحدث ببساطة وصدق عن موضوع يفهمه الجميع.. إنه يمتلك اليقين الذي هو الواقع.. ودار سبيطار كلها تعرف ما يقوله حميد سراج.."[2].

وثمة ناقد آخر، يصف أهمية الدور الذي تمارسه شخصية البطل الثوري على شخصيات الرواية، إذ يقول: "وتضم هذه الدار فيمن تضم مناضلاً سيظهر غير مرة في الرواية وفي الجزء الثاني منها بخاصة، وهو حميد سراج، وقد أثر هذا المناضل في شخصية الصبي عمر وفي تفتّح وعيه، ولاسيّما بعد أن تسلل ذات يوم فحضر أحد الاجتماعات فرآه يحرّض الناس على الثورة، ويشرح لهم وضعهم لبائس، وسبب بؤسهم ويصرخ فيهم قائلاً: يجب أن نتخلص من هذا البؤس! وإن اليوم الذي جاء فيه رجال الشرطة يبحثون عنه في الدار كان يوماً مشهوداً آثار الفزع والاضطراب، فهذه الدار في الواقع، لم تكن تستطيع أن

---

(1) ديب: الدار الكبيرة، ص 53.

(2) محسن جاسم الموسوي: الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ط1، 1975، ص 30.

تعيش في معزل عن العالم المحيط بها، والفترة التي يصور فيها محمد ديب هذه الدار، والجزائر معها، هي فترة إرهاص بالثورة، وكان من الطبيعي أن تشهد المدن الاجتماعات والاعتقالات. فثمة وضع فاسد وهو يهدد بالانفجار"[1].

وقد خصص أحد النقاد في دراسة له بعنوان "البطل الثوري في الرواية العربية الحديثة" فصلاً بعنوان "البطل الثوري في ثلاثية الثورة الجزائرية"، وفي هذا الفصل يعرض الناقد للدور الذي لعبته شخصية حميد سراج، بوصفه بطلاً ثورياً، على صعيد الحدث الروائي، إذ يقول: "وهنا نتعرف أكثر إلى شخصية البطل الثوري الجزائري حميد سراج وتجربته في رواية "الحريق" إنه ليس بطلاً ورقياً وليس عث الكتب رغم أنه دائم الاطلاع على الكتب وليس خارقاً للعادة كذلك، بل هو شخص عادي بسيط هادئ كسائر الناس خبر حياتهم كواحد منهم وأكملت الثقافة الثورية وعيه وإدراكه لواقع الحياة الجزائرية السيئ في قبضة الاستعمار الفرنسي. إنه كذلك لا يستخدم المنشورات في مجتمع أمي ولا يتقوقع في الاجتماعات السرية المغلقة ولا تنطلق أساليبه الثورية من تطبيقات حرفية لنظرية ثورية جاهزة، بل هو ينتقل إلى جماهير الفلاحين في قراهم يناقشهم ويعلمهم ويتعلم منهم ويتحرك بين جماهير المدن وهو يمارس نشاطه على أوسع نطاق جماهيري في الاجتماعات العامة والإضرابات. ثم يتجه إلى الجماهير الحقيقية صانعة الثورة، الجماهير الكادحة من الفلاحين والعمال الزراعيين ولا يكتفي بمخاطبة المثقفين وأبناء الطبقة الوسطى، إنه يمارس التكتيك الثوري بمهارة ووعي لخدمة الاستراتيجية الثورية مراعياً الواقع الموضوعي وطبيعة المجتمع الجزائري ومشكلات الناس وأميتهم"[2].

---

(1) جورج سالم: محمد ديب في ثلاثية "الجزائر" حياة شعب في تجربة روائية، مجلة "الموقف الأدبي" اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد الثاني، حزيران، 1972، السنة الثانية، ص (59-74).

(2) عطية: البطل الثوري، ص ص 51- 52.

ب- المقاومة المسلحة

لا نستطيع أن نزعم بأن الكاتب ديب تناول في ثلاثيته، بصورة مباشرة، مظاهر المقاومة المسلحة، بصورتها التقليدية المنظّمة التي تتخذ من السلاح أداة فاعلة لمواجهة المحتل. ولكننا، في الوقت ذاته، لا ننكر أن الكاتب عرض، بصورة غير مباشرة، للإرهاصات الأولى للقيام بالثورة وإعلان حرب التحرير الجزائرية. وفي هذا الصدد يذهب أحد النقاد إلى القول: "إن الزمن التاريخي الذي يفيد كخلفية في هذا النص هو زمن إعلان الحرب العالمية الثانية الذي كان من المفترض أن شخصيات الرواية ستشارك فيها، ولذا يتتبع الكاتب "حميد سراج" الشخصية الثورية المقاومة في النص إلى سجنه في تلمسان، في هذيانه الناجم عن التعذيب، حيث يتداخل الماضي والحاضر والزمن وما وراء الزمن، لنعود إلى "بني بوبلان" لنشهد إعلان الإضراب، وحريق الأكواخ، ويأس الفلاحين ومقاومتهم، والقلق الذي تلبس كل من في هذه القرية عشية بداية الحرب العالمية الثانية وهو الحدث المروي عام 1954 زمن صدور الرواية والذي تزامن صدورها قبل عدة أشهر من تفجر وظهور بوادر حرب التحرير الجزائرية، ولذا كانت وجهة النظر الروائية التي توخاها محمد ديب في ثلاثيته التي حدثت وقائعها عام 1939 ورويت عام 1954 كان تبشيراً من سرد محمد ديب لرؤية تنبؤية فاعلة لما سيحدث على أرض الجزائر من مقاومة وثورة وحريق"[1].

لقد رسمت أحداث الثلاثية بداية حركة النضال الثوري نحو تغيير الواقع الجزائري المحتل. لذا فقد شهدنا في "الدار الكبيرة" مطاردة رجال الشرطة لرجال الثورة والتحقيق مع البطل الثوري "سراج"، وقد تزامنت أحداث رواية "الدار الكبيرة" مع الإعلان عن الحرب العالمية الثانية التي طالت فرنسا نفسها.

وفي الجزء الثاني "الحريق" تتعمق الأحداث، فتشهد قرية "بني بوبلان" أول اجتماع سياسي يعقده العمال الزراعيون، فيشكل هذا الحدث البداية الفعلية لحركة المقاومة، وقد أسفر هذا الاجتماع عن إضراب العمال الزراعيين عن عملهم لدى المستوطنين الفرنسيين،

---

(1) شوقي بدر يوسف: محمد ديب وثلاثية الجزائر جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1046، تاريخ 10/3/2007، موقع منشور على شبكة الانترنت.

الأمر الذي ولّد ردة فعل قوية لدى سلطات الاستعمار، التي أعلنت عن انتقامها من هؤلاء المضربين، يقول السارد: "وفي هذا الوقت كان الفلاحون لا يزالون يتحدثون عن الإضراب الذي قام في شهر شباط ولم يدم مدة طويلة، وانتهى إلى نهاية محزنة. إن اثنين من ذويهم قد اعتقلا أيامئذٍ ولا يزالان في السجن دون محاكمة ولم تعتقل السلطات هذين الاثنين فحسب، وإنما اعتقلت كذلك رجالاً آخرين من المراكز المجاورة"[1].

ويعود "سراج" البطل الثوري للظهور من جديد في رواية "الحريق"، فنجده يشد من أزر الفلاحين، ويوجّه مناقشاتهم، ويريهم سبل الخلاص والتحرر، فيعلن الفلاحون عن إضرابهم الشامل، يقول السارد: "انتشر الأمر بالإضراب في جميع القرى، ففي المنصورة، وأمامة، وبريا، وصفصف، وفي المنطقة كلها، قرر العمال الزراعيون أن يتوقفوا عن العمل، وهذه جماعات منهم تتناقش في الموضوع هنا وهناك"[2]. ويمثل هذا الإضراب الذي شمل معظم مناطق الجزائر تحدياً أمام سلطات الاستعمار، وبخاصة أنها شهدت للمرة الأولى مثل هذا التمرد، وللمرة الأولى يتحداها الفلاحون الحفاة العراة بالرفض. وقد سعت تلك السلطات إلى استمالة الفلاحين وثنيهم عن إضرابهم بشتى وسائل الترغيب والترهيب، غير أن محاولاتهم باءت بالفشل، بعد أن أظهرت مختلف المنظمات النقابية ووفود عمّالية مختلفة تضامنهم وتوحدهم مع هؤلاء العمال الزراعيين.

وقد جاء رد المستعمرين على إضراب العمال الزراعيين بعد أن فشلوا في استمالتهم، أن أضرموا الحريق في أكواخ الفلاحين الذين يعملون في المزارع الفرنسية انتقاماً منهم على إضرابهم هذا، فأحرقوها وشردوا أصحابها. إلا إن هذا الحريق، الذي أُريد له أن يكون ردعاً وزجراً وقضاء على التمرد، لم يكن إلا بداية لنار أكبر هي نار الثورة، يقول "سليمان مسكين" أحد الفلاحين مخاطباً نفسه: "لقد شبّ حريق، ولن ينطفئ هذا الحريق في يوم من الأيام. سيظل هذا الحريق يزحف في عماية، خفيّاً مستتراً، ولن ينقطع لهيبه الدامي إلا

(1) ديب: الحريق، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص 129.

بعد أن يغرق البلاد كلها بلألأته"[1]. ويُحدّث الفلاح سليمان نفسه عن بداية التمرد والثورة لكي تزعزع النظام بأكمله: "غير أن هناك، في الأعماق، نزوعاً عارماً إلى التمرد والثورة، نزوعاً طافحاً فائضاً، يتهيأ لكي يزعزع النظام بأكمله، ولكي يزعزع دعائمه الفولاذية. ولعل العناصر الفعالة في البلاد قد شرعت منذ الآن في النضال"[2].

ويستمر الحسّ الثوري، في الجزء الأخير"النول"، ويزداد وعي العمال بواقعهم البائس في ظل هيمنة الاحتلال، ويكثر الحديث عن الثورة التي يطمح إليها أبناء الجزائر. إنها ثورة تسعى إلى تحطيم دعائم المحتل وتعيد بناء الجزائر، بعيداً عن الفوارق الطبقية وعلى أساس من العدالة الاجتماعية. وفي هذا الجزء، أيضاً، تعم الفوضى شوارع المدينة وأرصفتها، إذ تظهر جماعات غفيرة من المتسولين الذين انحدروا من الجبال فملؤوا طرقات تلمسان وساحاتها حتى غصت بهم المدينة، ولم تجدِ كل محاولات السلطة في إبعادهم وطردهم. فقد حاول القائد الفرنسي المهزوم من حكومة فيشي أن يعوض هزيمته ويستأسد عليهم ويطردهم ويصفهم بالحشرات، يقول السارد: "وفي أثناء ذلك ظهر أحد أعضاء اللجنة الخاصة التي شكلتها حكومة فيشي، فإذا البُلْه [جمع أبله] يتدافعون حتى ليكاد يسحق بعضهم بعضها. وأراد الرجل في أول الأمر أن يعرف من أين يخرج هؤلاء الشحّاذون... وما لبث أن أعلن في صلابة وحزم أنه سيأمر بإرجاعهم..نعم، سوف يُطهّر المدينة منهم.. لا بد من استئصال هذه الحشرات...

- هؤلاء ليسوا حشرات. إن الحشرات التي انقضّت على بلادنا هي التي صيّرت إخوتنا إلى هذه الحال"[3].

وقد استمرت محاولات السلطة الفرنسية للتخلص من هؤلاء المتسولين، وما إن أتمّت شحن عدد من سيارات النقل بأواخر فصائل هؤلاء المتسولين حتى عادوا للظهور في شوارع المدينة من جديد. ولكنهم "ظهروا في هذه المرة ظهوراً لم يتوقعه أحد، وعددهم الآن

(1) ديب: الحريق ، ص 136.

(2) المرجع نفسه، ص 137.

(3) ديب: النول، ص 67.

أكبر من عددهم في اليوم الأول. تساءل الناس عن هذه المخلوقات ما هي؟ قيل إنهم يجيئون من الداخل، من أمكنة أبعد من البلاد المحيطة بالمدينة..."[1]. ويؤكد الكاتب، من خلال الزحف المستمر لهذه الأسر الفقيرة القادمة من الريف إلى مدينة تلمسان، أنه لم يعد من الممكن عزل الثورة في الريف حيث بدأت، فقد امتدت هذه الثورة مع هؤلاء المتسولين الذين يزدادون في كل يوم. وقد تعاطفت معهم الأسر في المدينة، فأخذوا يمدونهم بالطعام والنقود. وقد رأينا أحدهم يتحدث عن مأساته، إذ يقول: "اسمي محمد عود السيخ. أنا مزارع من بلدة بني بوبلان (قال ذلك وهو يشير إلى جهة الغرب). لم يبق لي شيء، فقدت كل شيء، كل شيء، أرضي، وامرأتي، وأولادي... أحالني رجال القانون بهيمة ضالة"[2]. ويستدل العامل الثوري "حمزة" من خلال قدوم هؤلاء المتسولين، على أن الثورة أوشكت تندلع لتشمل الجزائر كلها، إذ يقول: "سوف يهدم هؤلاء الرجال بلادنا ويعيدون بناءها من جديد. البلاد في مخاض هادئ. البلاد هي هم. لقد أخذوا يسيرون فالبلاد هي التي بسيرهم تسير"[3].

ومن هنا، يمكن القول، بأن "ثلاثية ديب" استطاعت أن تجسّد مأساة الجزائر وواقع أبنائها إبّان فترة الاستعمار الفرنسي. فقد عكست، في أحد جوانبها، صورة المستعمر وممارساته الاستبدادية، التي تسعى للنيل من هوية الشعب الجزائري، وسلب خيراته ومقدراته بمختلف وسائل التسلط والقهر الاستعماري. وهي كذلك، تسلط الضوء على أشكال الرفض والتمرد والمقاومة، التي فرضها أبناء المجتمع الجزائري بقيادة المناضلين الثوريين، حيث قادوا أبناء الجزائر في حركة التحرر وإعلان الثورة، التي ما فتئ فتيلها يشتعل بعد أن صدرت الثلاثية بعدة شهور.

وأما ما يتعلق بأشكال المقاومة في "ثلاثية حرب"، فقد أشرنا، آنفاً، في معرض الحديث عن الإطار العام للثلاثية، أن الكاتب حرب سعى إلى تقديم رؤية فنية موضوعية للانتفاضة الفلسطينية وتحولاتها وآفاقها، وذلك وفق سياقها التاريخية وظروفها الموضوعية التي حدد

(1) ديب: النول، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 74.

(3) المرجع نفسه، ص 76.

طبيعتها الاحتلال الإسرائيلي. ولذا، يظل الحديث عن أشكال المقاومة وصورها، مرتهناً بحركة النضال الفلسطيني، حيث شكلت الانتفاضة نمطاً بارزاً من أنماطه. ومن أبرز أشكال المقاومة التي تعكسها ثلاثية حرب:

أ- حركة الكفاح المسلح

تأخذنا الرواية الأولى "إسماعيل" إلى مرحلة تاريخية، سابقة على تشكل الانتفاضة الفلسطينية، وهي، على وجه التحديد، مرحلة ما قبل هزيمة حزيران 1967. إذ تحاول الرواية هنا، أن تعرض لأبرز التيارات السياسية والأيديولوجية التي تصدّت، آنذاك، لقيادة حركة المقاومة ضد الاحتلال. فكان من أبرزها: التيار الوطني ممثلاً بحركة "فتح"، ويمثلها على صعيد الروائية "إسماعيل"، والتيار الماركسي ويمثله "هادي"، والتيار الإسلامي ويمثله "الشيخ عبد الله" المنتمي لجماعة الإخوان المسلمين.

يبرز "إسماعيل" في الجزء الأول، ليمثل اتجاه المقاومة الوطنية المسلحة في بداية الثمانينيات. وهو يمثل اتجاهاً إيديولوجياً وطنياً وقومياً، امتداداً للوعي الفكري السابق على هزيمة حزيران 1967. فقد شارك "إسماعيل" في حرب حزيران، وتعرض لملاحقة سلطات الاحتلال، وانتهى به الأمر إلى الاعتقال في سجون الاحتلال لمدة سبع سنوات، بتهمة التخطيط للممارسة الكفاح المسلّح. وقد خرج إسماعيل من سجنه غاضباً منفعلاً، وأكثر إصراراً على الانتقام من العدو المحتل، وقد آمن إيماناً مطلقاً بنجاعة الفعل والممارسة في مواجهة المحتل ومقاومته، رافضاً في الوقت ذات كل أشكال التنظير السياسي، يقول إسماعيل: "سبع سنوات تكفي لتغيير الحجارة، كفى تنظيراً ونظريات. سأنتقم لكل لحظة أمضيتها في السجن، سأنتقم لكل ضربة سوط ولكل صفعة خد ولكل إهانة مهما صغرت. سأنتقم من الذين امتهنوا رجولتي ودنسوا الأرض بأقدام الإثم والعدوان. يقولون لي لا عملية دون نظرية. سأقلب الميزان رأساً على عقب وأثبت أن العملية أولاً ثم النظرية. يا رفاق: الكفاح المسلح أولاً والتنظير ثانياً"[1].

(1) حرب: إسماعيل، ص 8.

ويؤكد "إسماعيل" في غير موضع على إيمانه بأسلوب الكفاح المسلح في مقاومة الاحتلال، وهو في الوقت ذاته يهوّن من أشكال النضال الأخرى كالإضرابات والاعتصامات، والمظاهرات، وإلقاء الخطب، فنجده يقول: "سُجنت باسم الكفاح المسلح ولا يمكن أن أتخلى عنه، الاضرابات هي شكل بسيط من أشكال المقاومة ولا تكفي بالمطلوب..."[1].

وقد أكد الخطاب الروائي، بشكل لافت، على دافع الغضب والانتقام في اتّباع إسماعيل لأسلوب الكفاح المسلح في مقاومة المحتل. فعندما يُقتل أكرم يأتي رد إسماعيل على هادي بقوله: "البندقية فوق كل شيء. الانتقام الانتقام قسماً بالله العظيم سأنتقم للأرض وللأخ ولكل سوء مسّنا كفى يا هادي نظريات وتبريرات أطفالنا يقتلون ويصلبون ونحن لا نعمل شيئاً"[2]. وعندما يروي إسماعيل لأبي قيس حادثة قتله للمستوطن اليهودي "يعقوب" تتداعى في ذهنه آنذاك فكرة الانتقام، إذ يقول: "لا تتحرك،" أمرته ويدي على الزناد.

قام عن كرسيه وهو يرتعد فسقطت الصورة من يده على الأرض. حاول أن يلتفت نحوي.

"لا تتحرك. أنا إسماعيل. هذا اليوم يومك هذه الرصاصات مخزونة لك منذ عاد. سأفرغها في رأسك أنت السبب في كل الشيء".

"لا تقتلني قال بلهجة ذليلة.

يا سلام ما أحلى القوة. يعقوب يتوسل لي، يعقوب يطلب مني أن أمنحه الحياة. لا لن يكون ذلك جاء يوم الانتقام. سأنتقم لكل صفعة خد، لكل ضربة سوط، سأنتقم للأرض المغدورة والأخت المهجورة والذكورة المفقودة. يا هادي أنت على خطأ البندقية تصنع المعجزات"[3].

---

(1) حرب: إسماعيل، ص ص 29، 30.

(2) المرجع نفسه، ص 56.

(3) المرجع نفسه، ص 82.

وقد أرجع أحد النقاد ذلك التحول الذي طرأ على موقف إسماعيل من أسلوب الكفاح المسلح إلى النضال السياسي، إلى افتقاده لرؤية استراتيجية متكاملة، لذا فإننا نجده في كثير من المواضع يصدر عن جوانب انفعالية تتحكم في كثير من مواقفه[1]. وقد أخذ إسماعيل يمارس نشاطه السياسي بعد انتقاله إلى العمل في أحد المكاتب التابعة لمنظمة التحرير الفلسطيني في عمّان، إذ يقول: "اسمع قل لأبي قيس إننا نتابع الأخبار أولاً بأول ونقوم بحملة سياسية واسعة في جميع أنحاء العالم. إننا نخطط لهجوم سلمي على إسرائيل. فهذا وقت السياسة. يجب أن يعرف أبو قيس والشباب أن الوطن ليس حجراً أو زجاجة مولوتوف. الوطن قضية سياسية يجب أن نشرحها للعالم أجمع ونحن نخطط الآن لهجوم سلمي على إسرائيل"[2]

ب- صورة الانتفاضة الفلسطينية

ينفتح الخطاب الروائي في الجزء الثاني "**الجانب الآخر لأرض المعاد**" على نمط آخر من أنماط المقاومة، هو الانتفاضة الفلسطينية. وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب لم يشأ، من الناحية الفنية، أن يواصل الحدث الروائي في "الجانب الآخر لأرض المعاد" من حيث انتهى إليه في روايته الأولى "إسماعيل"؛ أي أنها لم تبدأ من حيث انتهى أبو قيس ومعه إسماعيل وهما يعدان العدة للهجرة إلى مكة المكرمة حيث الصفا والمروة[3]. ولكننا نجد أنفسنا، من خلال "البرولوج" الذي استهل به الكاتب روايته الثانية، في خضم الانتفاضة وأحداثها، يقول السارد: "كانت السيارة قد تجاوزت مخيم الأمعري في الطريق إلى القدس. دخان إطارات محروقة، وقنابل مسيلة للدموع، يتصاعد ويختلط مع الضباب الرمادي في أول يوم من العام الجديد. جنود بكامل عتادهم الحربي يسيرون وجلين على جانبي الطريق وهراوات في أيديهم..."[4].

(1) انظر: ماضي: الرواية والانتفاضة، ص ص 163- 164.

(2) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص 174.

(3) انظر: حرب: إسماعيل، ص 107.

(4) انظر: حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد (البرولوج)، ص ص 7-13.

وقد شكلت الانتفاضة حلقة من سلسلة متتابعة لحركة النضال الفلسطيني وكفاحه ضد أشكال الاحتلال الإسرائيلي. وقد جاءت الانتفاضة كرد فعل على سياسة التسلط والقمع الصهيونية، ولذا فهي شكل من أشكال المقاومة المستمرة، اندمج فيها معظم أفراد الشعب من أطفال وشباب وشيوخ ونساء ورجال.

وتأتي ثلاثية حرب لتجسّد أشكال المقاومة المختلفة التي انبثقت من رحم الانتفاضة، فصورت الواقع الاجتماعي لتكشف تفاعل جميع فئات المجتمع مع الانتفاضة والمقاومة. فتجسدت أحداثها عبر شخصيات كثيرة، فثمة شخصيات مناضلة ثورية، وثمة شخصيات عميلة يدسّها العدو بين صفوف المناضلين والثوار. وقد اتسعت لوحة تصوير الكاتب، فرصدت مولد الانتفاضة وانطلاقتها الأولى، إلى أن انفجرت واتسعت لتشمل جميع المدن والقرى الفلسطينية.

وقد تناول الكاتب في رواية "الجانب الآخر لأرض المعاد" نماذج شخصية تنتمي، في مجملها، إلى تيارات إيديولوجية وقوى سياسية مختلفة، وقد ظهر عدد من هذه الشخصيات في الجزء الأول، من مثل: إسماعيل، وهادي والشيخ عبد الله، وأبي قيس. ومنها ما ظهر، بصفة جديدة، في الجزء الثاني، من مثل شخصية الأستاذ الجامعي والمثقف وحيد، وشخصية ماجد أحد قادة حركة "فتح"، ووديعة "شقيقة" وحيد...الخ.

ومن الشخصيات التي كان لها دور بارز في الانتفاضة الفلسطينية، كما يجسدها الخطاب الروائي، هناك شخصية أبو قيس، وهي على الصعيد الفني، تحتل حيزاً واسعاً من مساحة النص الروائي. وهي علاوة على ذلك، تتولى سرد الأحداث في صفحات كثيرة من رواية "الجانب الآخر لأرض المعاد". ويقدم الكاتب صورة مشرقة لهذه الشخصية، فقد تميز أبو قيس بدوره النضالي، ولاسيّما أنه قاتل مع الانجليز والألمان وحاور أمين الحسيني (مفتي فلسطين)، وتركز دوره في تعبئة الناس ضد الاحتلال، وهو يلعب دور الموجّه للكثيرين، ومن بينهم وحيد، وقد ظل ينظر إلى الانتفاضة على أنها امتداد لنضال الشعب الفلسطيني. وعلى الرغم من ذلك، فالمعركة لديه لا تزال في بدايتها، يقول أبو قيس: "لا تحزنوا فإن انتفاضتكم قد هزت الأرض تحت أقدام الغاصبين. لا تحزنوا على الشهيد السابع لأنه لم يمت، إنه حي

مثل باقي الشهداء. [...] رفاق النضال ورفيقاته، دعونا ندفن شهداءنا ونستعد للمزيد فقد مضى على المعركة سبعون عاماً وما نزال في بدايتها، فعليكم أن تستعدوا لثورة شعبية طويلة الأمد تقدمون فيها الشهيد تلو الشهيد...."[1].

وتطالعنا شخصية "ماجد" الذي أراد لها الكاتب أن تكون امتداداً لرؤية إسماعيل القديمة (قبل التحول الذي لاحظناه)، فهو لا يعرف سوى الحجر والبندقية والانتقام، ويعيش "ماجد" (وهو القائد الميداني) متخفياً ومطارداً، ولهذا فإن ظهوره قليل في الرواية، ولكنه من الشخصيات الفاعلة في مسار الانتفاضة ومسار الرواية"[2]، وقد وصفه وحيد بقوله: "فماجد لا يتكلم إلا بالحجر والبندقية، إذ يقول: "الوضع لا يحتمل أي انحراف، هذه الانتفاضة حياتنا، إذا ماتت متنا وإذا نجحت حيينا"[3]. ولعل هذه الرؤية التي ينطلق من وحيها ماجد تختلف عن رؤية الأستاذ الجامعي "وحيد" الذي حاول أن يقنعه بخطأ هذه المقولة إذ يقول: "عشنا قبل الانتفاضة وسنعيش بعدها سواء نجحت أم فشلت ويجب أن لا نعلّق آمالاً كبيرة خوفاً من أن يكون الإحباط كبيراً. فالانتفاضة ليست إلا مرحلة من مراحل النضال يمكن أن تفشل كغيرها ولكنها ستبقى إضافة نوعية إلى المخزون الثوري الفلسطيني، والشعب الذي أبدعها سيبدع غيرها. اسمع من أبي قيس يا ماجد فالبندقية وحدها لا تكفي. انظر كيف انتهى إسماعيل. حمل البندقية والقلوب تدمى وتنبض بالانتقام فانتهى في مكتب تحرير فلسطين برفع العلم في الصباح ويصلي له في المساء ويعيش باقي يومه في إمبراطورية الفاكسيميليا. لا تُعد سيرة إسماعيل يا ماجد، للصورة أكثر من بعد واحد"[4].

لقد تعددت أشكال المقاومة التي انبثقت من رحم الانتفاضة، تلك الثورة التي قرر الشعب الفلسطيني الأعزل أن يواجه الجيش الإسرائيلي المدجج بالسلاح، معلناً تحدي الحجر الرصاصة والدبابة. ومن صور المقاومة هذه:

---

(1) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص ص 53- 54.

(2) ماضي: الرواية والانتفاضة، ص 195.

(3) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص 115.

(4) المرجع نفسه، ص ص 115- 116.

1- حرب الشوارع

يحاول الكاتب أن يرصد أعمالاً مختلفة من أعمال الانتفاضة التي تتخذ الشارع مسرحاً لها. إذ لم يجد أبناء الشعب بداً من النزول إلى الشارع لكي يعبرّوا عن غضبهم واحتجاجهم على تعسف وتسلط جنود الاحتلال. وفي هذا الصدد، يصف وحيد حالة الغضب التي انتابت أهل بلدة العين على إثر اختطاف الجنود لعدد من شباب البلدة. وقد تم العثور عليهم مقيدي الأيدي والأرجل. وقد وصف وحيد حالة الغضب هذه، إذ يقول: "لم أشهد طيلة إقامتي في العين وربما حياتي حالة الغضب والاستنفار التي تولدت في القرية. بصورة تلقائية تجمّع سكان البلد نساء وأطفالاً ورجالاً في الشارع الرئيس وقمنا بمظاهرة ضخمة، أول مظاهرة ضخمة أشارك فيها. كانت الساعة حوالي التاسعة مساءً، سرنا ونحن نهزّ قبضات أيدينا في الهواء ونرفع علامات النصر نحو الحاكم العسكري ونهتف "ما في خوف ما في خوف الحجر صار كلاشنكوف، يا حاكم يا كذّاب جنودك خانوا الشباب.."."[1].

وقد عبّر المناضلون عن تحديهم للعدو الإسرائيلي برفع الأعلام على أعمدة الهاتف والكهرباء عبر مسافة تزيد عن السبعين كيلو متراً. يقول وحيد: "طوال أربعين يوماً وأنا أحاول كل يوم أن أصل إلى قرية العين... يوم مشهود من أيام الانتفاضة، يوم العلم الفلسطيني. أعلام فلسطينية ترفرف على طول خطوط الهاتف والكهرباء من كنيسة مار إلياس في القدس حتى مدينة حلحول وربما ابعد. ولا يبعد العلم عن الآخر سوى عدة أمتار. كم من الشجاعة والدقة في العمل والتنظيم يحتاج المرء لزرع أعلام فلسطينية على طول سبعين كيلو متراً..."[2].

2- إلقاء القنابل والاغتيالات

تتنوع أعمال المقاومة ضد المحتل لتشمل تنفيذ الأعمال البطولية الفدائية التي تتطلب شجاعة خارقة من منفذيها، وخاصة أن خطر الموت يحفّها من كل جانب. وقد شكلت هذه

(1) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص 242.

(2) المرجع نفسه، ص ص 94 -95.

البطولات مبعث فخر واعتزاز لأبناء فلسطين، وذلك لأنها تساهم في رفع معنوياتهم، وترد إليهم كرامتهم وعزتهم التي يسعى المحتل لامتهانها بمختلف الوسائل والأساليب. فهؤلاء مجموعة من الملثمين تهاجم سيارة إسرائيلية بالبنادق والرشاشات وتقتل عدداً منهم: "أفاد الناطق العسكري لجيش الدفاع الإسرائيلي أن مجموعة من الملثمين هاجمت سيارة مدنية من مستوطنة "إيرتز إسرائيل" بالبنادق الرشاشة وقتلت أربعة منهم بالقرب من قرية العين العربية. قامت قوات الأمن على الفور بإغلاق المنطقة وبدأت بحملة تفتيش واسعة بحثاً عن المخربين"[1].

وفي رد على مساعي الحاكم العسكري بعد حرب حزيران لاسترداد مدينة الخليل بحجة تطبيق اتفاقية النبي إبراهيم، يهاجم شاب من عائلة "غيث جماعات يهودية كانوا يؤدون طقوسهم الدينية في مغارة الحرم: "احتجت الناس وقاومت قرار الحاكم العسكري. هجوم بالقنابل اليدوية على جماعات من اليهود كانوا يؤدون طقوساً دينية في مغارة الحرم أسفر عن مقتل وجرح أربعين شخصاً حسب اعترافات إسرائيل الرسمية، نفذه شاب من عائلة "غيث" في الخليل"[2].

وفي موضع آخر، تقرر قيادة الانتفاضة أن تنفذ "وديعة" شقيقة "وحيد" عملية ثورية ضد مستوطني إيرتز إسرائيل، تكفيراً عن علاقتها بضابط المخابرات "يوسي"، فهذا أبو قيس يخبر وحيداً، إذ يقول: "بأمر من قيادة الانتفاضة تنفذ أختك عملية ثورية ضد مستوطني إيرتز إسرائيلط"[3]. وقد أذاع راديو إسرائيل خبر هذه الحادثة: "مقتل فتاة عصر أمس من قرية العين من جراء انفجار قنبلة بين يديها ويبدو حسب التحقيقات الأولية لقوات الأمن أن الفتاة كانت تخطط لعمل تخريبي"[4].

---

(1) حرب: الجانب الآخر لأرض المعاد، ص 90.

(2) حرب: بقايا، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 122.

(4) المرجع نفسه، ص 148.

الخاتمة

لقد سعت الدراسة إلى تحليل الخطاب السردي في نماذج من الروايات العربية ذات البناء الثلاثي، وقد اتجهت هذه الدراسة في تحليلها لهذه الأبنية الروائية إلى فكرة "مستويات الخطاب السردي" بوصفها، استراتيجية تنظيمية اشتغل عليها الدرس النقدي الألسني البنيوي. ولكن دون أن تركز اهتمامها في تحليل البنية السردية على النحو الذي طوره النقاد البنيويون، وإنما مرت عبر هذا التحليل إلى الرؤية المنتجة عبر فعل السرد، والتي لا يمكن وعيها إلا بالاتكاء على التحليل الألسني، الذي يهتم بالبناء والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

وقد ظهرت فكرة مستويات الخطاب من موضوع التماسك النصي، الذي يتطلب وجود أكثر من مشكّل للخطاب، فهناك بنى سطحية وأخرى دلالية تتصل بظواهر خارجية، ويصار إلى تحليلها بالاتكاء على المنظومة العلمية والمعرفية وجميع أشكال الأنشطة الإنسانية المختلفة. ولكي تتحقق فكرة التماسك النصي فلابد من تجاوز البنى السطحية(اللغوية والصرفية والصوتية) للنص إلى المستوى الدلالي أو البنى العميقة للنص.

وبعد، فقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج، أوجزها على النحو الآتي:

- لقد مرت كتابة الرواية التاريخية في الأدب العربي، منذ انطلاقتها الأولى وحتى مطلع القرن الحادي والعشرين ، بمراحل جيليّة ثلاثة واضحة المعالم، وهي:

المرحلة الأولى: مرحلة استعادة كتابة التاريخ سرديًا، وقد تميزت هذه المرحلة، خصوصاً عند كتاب الجيل الأول، بإعادة كتابة التاريخ بصورة سردية لا تخلو من التشويق.

المرحلة الثانية: مرحلة الموازنة بين التاريخ الوثائقي والفن الروائي بأبعاده المختلفة واللامتناهية.

المرحلة الثالثة: مرحلة توظيف التاريخ بصورة إسقاطيّة واعية، وذلك بالاعتماد على الخيال الفني والتجربة الإنسانية في بناء الرواية.

- ترتهن عملية الكتابة في ثلاثية "غرناطة" لرضوى عاشور، وثلاثية "أرض السواد" لعبد الرحمن منيف، بمسؤولية مزدوجة يمارسها الروائي أثناء كتابته لهذا النوع من الروايات. فالروائي، هنا، يتناول فترة محددة من التاريخ، وهو في اختياره المحدد بزمان ومكان وشخصيات، يذهب إلى المدوّنة التاريخية، ومن ثم يعمل على إعادة إنتاجها بقالب تخييلي. ولأن دور الروائي ليس هو ذاته دور المؤرخ الذي يلتزم الحقيقة التاريخية كما شاهدها أو كما رويت له؛ فإنه يعتمد على الدور التخييلي في سرد الأحداث والوقائع التاريخية، فيحذف ويضيف ويقدم ويؤخر. وهو في هذا الدور، يجعل المدوّنة التاريخية موضوعاً للسرد. وهو كذلك يخضع المادة التاريخية الموثّقة لطبيعة الفن الروائي كالتخييل والحبكة والتشويق.
- تميزت روايتا "غرناطة" وثلاثية "أرض السواد" بتوظيفهما للتقنيات الروائية بشكل بارز، فعلى الرغم من صرامة الشكل الزمني المتسلسل للوقائع التاريخية، إلا أنهما تمكنتا من توظيف طريقتين سرديتين مختلفتين، تمثلت الأولى بتقنية "المشهد السردي" كما في ثلاثية غرناطة، وتمثلت التقنية الأخرى "بالتداعيات الحكائيّة" كما هي في أرض السواد.
- رصدت الدراسة أبرز الأنماط السردية المتبعة، في توظيف المادة التاريخية في النص السردي الروائي. وهي أربعة أنماط سردية: **النمط الأول**، السرد التاريخي المباشر؛ وهو أن يقوم الكاتب/ السارد بسرد مجموعة من الأحداث والأخبار التاريخية بصورة مباشرة. وغالباً ما يقع هذا النوع من السردية التاريخية في مستهل الرواية، كبنية نصية متكاملة ومستقلة بذاتها، ومنه ما يقع نصاً في سياق الرواية. **والنمط الثاني**: تماهي النص التاريخي مع المتخيّل الروائي. **والنمط الثالث**: العرض المشهدي للمادة التاريخية. أما **النمط الرابع**: التواتر السردي ويتأسس هذا النمط على سرد الحدث التاريخي غير مرة.

- لقد جسدت ثلاثية "أرض السواد" وثلاثية "غرناطة" شخصيات تاريخية عديدة ومتنوعة؛ وقد انتظمت هذه الشخصيات في ثلاثة أنماط من الحضور، وهو حضور يظل مرتهناً بدرجة فاعليتها في تشكّل الحدث السردي، فهناك الشخصية الفاعلة في تشكّل الحدث، وهناك الشخصية المبعدة/ المغيبة عن تشكّل الحدث. وأخيراً، الشخصية المفترضة في تشكّل الحدث.
- لقد شهد الخطاب النقدي العربي مفارقات وتباينات في تحديد المصطلح النقدي "لرواية السيرة الذاتية". وفي تصورنا أن هذه المفارقات والتباينات في تحديد المصطلح النقدي الذي يناسب هذا النوع من الكتابة السردية المهجّنة، إنما يرجع إلى الإشكالية المعرفية الناتجة عن ذلك الالتقاء الذي يصل حد التّماس بين نوعي الرواية والسيرة الذاتية، بوصفهما خطابين سرديين متشابهين من حيث الشكل الظاهري ومختلفين من حيث الجوهر. فإذا ما امتزجا في نص واحد شكلا كتابة نوعيّة ثالثة هي "رواية السيرة الذاتية".
- يتأسس الخطاب السردي في رواية السير الذاتية على وظيفة مزدوجة، وهي أن الخطاب في أحد مستوياته يحافظ على خصوصية حكاية السيرة الذاتية التي يرويها، وهو، في الوقت ذاته، يفتح هذه الحكاية على المستوى الموضوعي العام، وذلك من خلال انفتاح الذات الساردة على المستوى المجتمعي/ البيئي في إطاره العام.
- تنفتح كتابة رواية السيرة الذاتية على تقنيات الرواية، وبخاصة أن الرواية السيريّة تجمع بين خصائص الرواية وخصائص السيرة الذاتية في سياق نصي واحد. فهي تشعرنا كمتلقين بأنها تؤرخ لحياة كاتبها، ولكن ليس بشروط السيرة الذاتية المعروفة، وإنما بشروط الكتابة الروائية، وهذا يعني أن يكون شكل الرواية جسراً للتمويه أثناء الكشف عن الذات.
- ترتكز دراسة علاقة الأدب بالإيديولوجيا على دور الأدب في إعادة إنتاج الإيديولوجيا العامة في عملية مخصوصة هي عملية إنتاج النص الأدبي، إذ تقوم الكتابة الإبداعية في تنظيم الإيديولوجيا ووضعها في قالب جديد هو النص الأدبي.

- إن الكاتب الذي يعمد إلى إعادة إنتاج الإيديولوجيا العامة في كتابة إبداعية (إنتاج النص الأدبي)، إنما يُنتج "أيديولوجية أدبية" تكون متميزة عن الإيديولوجيا العامة في شكل جديد ونوع/ مضمون جديد من الدلالات.
- تكون الإيديولوجيا في الرواية أكثر وضوحاً؛ لما تتيحه الرواية من حرية التعبير عمّا يريده الكاتب، بالإضافة إلى اتساع مساحة النص الذي يُمكّن الروائي من التعبير عن منطلقاته وآرائه الفكرية. فالروائي، في الرواية الإيديولوجية، يمكنه أن يعمد إلى عناصر السرد (الزمان والمكان والحبكة والشخصية والحوار)، فيحملها الإيديولوجيات التي يريدها، فتبدو هذه العناصر حاملة لهذه الإيديولوجيات وكاشفة لها.
- لقد مثلت الرواية العربية، في مرحلة النضال الوطني ضد الاستعمار، إحدى أهم وسائل التعبير عن تطلعات المجتمعات العربية من خلال ما تقدمه الرواية من تصورات صادقة للمجتمع، ومن خلال ما تطرحه من نماذج وشخصيات إيجابية، مما يساهم في دفع حركة الوعي التحرري والنضالي لدى الجماهير العربية.

وأخيراً، فإن الدراسة لا تقف في نتائجها على النتائج آنفة الذكر، وإنما يتواصل الحديث مجدداً بتوسع كل فكرة ضمن سياقها العام الذي أنتجها. ولا يسعنا إلا أن نقول: إذا كان الصواب حليفنا، فذلك قصدنا، وإن كان الخطأ قد رافقنا فسبحان الذي له العصمة وحده، فالله نسأل أن يسدد خطانا ويهدينا سواء السبيل.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: مصادر الدراسة:

1- حرب، أحمد : **إسماعيل**، منشورات جامعة بير زيت،1987.

2- ــــــــــــــ: **بقايا**، منشورات جامعة بير زيت، 1996 .

3- ــــــــــــــ: **الجانب الآخر لأرض الميعاد**، ط2 ، منشورات جامعة بير زيت ،1994.

4- ديب، محمد: **الدار الكبيرة**، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار الوحدة بيروت، ط3،1981.

5- ــــــــــــــ: **الحريق**، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار الوحدة بيروت، ط3، 1981.

6- ــــــــــــــ: **النول**، ترجمة الدكتور سامي الدروبي، دار الوحدة بيروت، ط3، 1981 .

7- شكري، عبد الرحمن: **الخبز الحافي**، ط6، دار الساقي، بيروت، 2000.

8- ــــــــــــــ: **الشطار**، د. ن، 2000.

9- ــــــــــــــ: **وجوه**، ط1، د.ن، 2000.

10- عاشور، رضوى : **ثلاثية غرناطة**، دار الشروق، القاهرة، 2003 .

11- محفوظ، نجيب: **بين القصرين**، مكتبة مصر، ط12، 1983.

12- ــــــــــــــ: **قصر الشوق**، مكتبة مصر، ط14 ، 1987 .

13- ــــــــــــــ: **السكرية**، مكتبة مصر، د.ط، د.ت.

14- منيف، عبد الرحمن : **ثلاثية أرض السواد (ثلاثة أجزاء)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2004.

15- مينه، حنا: **بقايا صور**، دار الآداب، بيروت، ط7، 2002.

16- ـــــــــــــــ:المستنقع، دار الآداب، بيروت، ط7، 2003 .
17- ـــــــــــــــ: **القطاف**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1986.

ثانياً: المراجع العربية:

18- البادري، محمد: **الرواية العربية والحداثة**، ج1، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1993.
19- ـــــــــــــــ: **عندما تتكلم الذات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
20- بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن – الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
21- بدر، عبد المحسن طه: **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870-1937)**، دار المعارف، ط5، 1976.
22- ـــــــــــــــ: **الرؤية والأداة، نجيب محفوظ**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
23- برادة، محمد: **مقدمة رواية زمن الأخطاء: أخطاؤك التي تحبها**، ط4، د.ن، 1999.
24- البعلبكي، منير: **المورد الأكبر- قاموس انجليزي- عربي حديث**، مادة (Trilogy) ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط41، 2007.
25- جرار، ماهر: **عبد الرحمن منيف والعراق**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ، 2005.
26- حافظ، صبري: **"وضع الرواية العربية المعاصرة: بعض الانطباعات"** ملحق استعراض الأعمال الأدبية، المشهد الثقافي العربي (لندن: ثمارا، 1982).
27- حجازي، محمود: **البحث اللغوي**، مكتبة غريب، القاهرة 1993.
28- حداد، نبيل: **الرواية والواقع الاجتماعي دراسة في تجربة الرواية الأردنية**(بحث منشور ضمن كتاب): الرواية في الأردن، تحرير شكري الماضي وهند أبو الشعر، منشورات جامعة آل البيت،2001.

29- خراط، إدوار: **الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيرة**، دار شرقيات، 1994.

30- الخطيب، كامل، وعبد الرزاق عيد: **عالم حنا مينه الروائي**، دار الآداب، بيروت، 1997.

31- ابن الخطيب، لسان الدين: **الإحاطة في أخبار غرناطة**، م1، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1973.

32- خليفة، عبد الرحمن: **أيديولوجية الصراع السياسي دراسة في نظرية القوة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1991.

33- خليل، لؤي علي: **نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)**، بحث منشور ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24 تموز 2008، مجلد 2، جامعة اليرموك، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009.

34- خورشيد، فاروق: **في الرواية العربية- عصر التجميع**، دار الشروق، القاهرة، ط2، 1975.

35- درّاج، فيصل(وآخرون): **أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات**، دار الفنون مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

36- درّاج، فيصل: **الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

37- ـــــــــــــ: **دلالات العلاقة الروائية**، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1992.

38- دواره، فؤاد: **نجيب محفوظ من القومية إلى العالمية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

39- الرياحي، كمال: **حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكل**، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2005.

40- الزاوي، أمين: **عودة الأنتلجنسيا المثقف في الرواية المغاربية**، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.
41- زعرب، صبحية عودة: **الشخصية اليهودية الإسرائيلية في الخطاب الروائي الفلسطيني 1967- 1977**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2006.
42- الشطي، سليمان: **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ**، د.ن، د.ت.
43- شكري، غالي: **المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ**، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.
44- شندي، أميمة: **مصر في قصص نجيب محفوظ**، جامعة عين شمس، 1991.
45- شوكت، محمود حامد: **مقومات القصة العربية الحديثة في مصر بحث تاريخي وتحليلي مقارن**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
46- صالح، صلاح: **سرد الآخر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003 .
47- صبحي، محي الدين: **مطارحات في فن القول "محاورات مع أدباء العصر"** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.
48- عبيدات، زهير محمود: **رواية الأجيال في السرد العربي الحديث**، دار أزمنة، عمان، 2009.
49- العروي، عبد الله: **مفهوم الإيديولوجيا- الأدلوجة**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1984.
50- عطية، أحمد محمد: **الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية**، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1981.
51- عمر، مصطفى علي: **القصة وتطورها في الأدب العربي**، دار المعارف، ط1، د.ت.
52- عنان، محمد عبد الله: **دولة الإسلام في الأندلس(نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، العصر الرابع)**، م1، ط3، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1966.
53- العوف، زياد: **الأثر الأيديولوجي في النص الروائي ثلاثية نجيب محفوظ**، مؤسسة النوري، دمشق، ط1، 1993.

54- فتحي، إبراهيم: **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ط1، 1986.

55- فتيح، محمد: **في الفكر اللغوي**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1989.

56- الفيصل، سمر روحي: **معجم الروائيين العرب**، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995.

57- قاسم، سيزا: **بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

58- قاسم، قاسم عبده ، وأحمد إبراهيم الهواري: **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث نصوص تاريخية ونماذج تطبيقية من الرواية المصرية**، دار المعارف، القاهرة، 1979.

59- القصراوي، مها حسن: **نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي- نظرية الرواية نموذجاً**، بحث منشور ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24 تموز 2008، مجلد 2، جامعة اليرموك، منشورات عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009.

60- قطوس، بسام: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة ، عمان- الأردن، ط1، 2001.

61- لحميداني، حميد: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

62- الماضي، شكري عزيز: **الرواية والانتفاضة نحو أفق أدبي ونقدي جديد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.

63- أبو مطر، أحمد: **الرواية في الأدب الفلسطيني**، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.

64- منيف، عبد الرحمن: **رحلة ضوء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

65- **الموسوعة العربية الميسرة**، مجلد3، (السين والكاف)، دار الجيل والجمعية المصرية لنشر الثقافة، بيروت والقاهرة وتونس، ط2، 2001.
66- الموسوي، محسن جاسم: **الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة**، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ط1، 1975.
67- مينه، حنا: **كيف حملت القلم**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988.
68- ـــــــــــــــ: **هواجس في التجربة الروائية**، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1982.
69- نجم، محمد يوسف: **القصة في الأدب العربي الحديث1870-1914**، دار الثقافة، بيروت، 1966.
70- ــــــــ: **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979.
71- النعيمي، فيصل غازي: **العلامة في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف- دراسة سيميائية**، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، 2005.
72- هلال، محمد غنيمي: **الرومانتيكية**، دار العودة بيروت، دار الثقافة، د.ط، د.ت.
73- أبو هيف، عبد الله: **الجنس الحائر- أزمة الذات في الرواية العربية**، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2003.
74- وادي، طه: **الرواية السياسية**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ط1، 2003.
75- ـــــــــــــــ: **صورة المرأة في الرواية المعاصرة**، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.
76- وتار، محمد رياض: **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2002.
77- وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي)** مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

78- ياغي، عبد الرحمن: **الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ**، دار العودة، بيروت، ط1، 1972.

79- يحياوي، رشيد: **مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 ، 1991.

80- يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، ط1، 1989.

81- ــــــــــــــ: **تحليل الخطاب الروائي(الزمن السرد التبئير)**، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1993،

ثالثاً: المرجع المترجمة:

82- أرسطو: **فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا**، ترجمه وشرحه وحققه، عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

83- ألن، روجر: **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية**، ترجمة، حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1997.

84- ألن، والتر: **الرواية الإنجليزية**، ترجمة، صفوت عزيز جرجس، راجعه، مرسي سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية)- بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د.ط، د.ت.

85- بارت، رولان: **في الأدب، ضمن درس السيميولوجيا**، ترجمة، عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

86- باريون، ياكوب: **ما هي الإيديولوجية ؟ دراسة لمفهوم الإيديولوجية ومعضلاتها**، تعريب، أسعد رزوق، الدار العلمية، بيروت، ط1، 1971.

87- باشلار، جاستون: **جماليات المكان**، ترجمة، غالب هلسا، صدر عن مجلة الأقلام، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

88- برنس، جيرالد: **المصطلح السردي**، ت، عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 2003 .
89- ج. ديجو :**الأدب الجزائري المعاصر المكتوب بالفرنسية**، ترجمه عن الفرنسية، إبراهيم كيلاني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1991.
90- جنيت، جيرار: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، ت، محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.
91- ـــــــــــــــ: **مدخل لجامع النص**، ت، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، 1985.
92- كنعان، شلوميت ريمون: **التخييل القصصي- الشعرية المعاصرة**، ت، لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، د.ط، د.ت.
93- لوبوك، بيرسي: **صنعة الرواية**، ت، عبد الستار جواد، بغداد، دار الرشيد، 1981.
94- لوجون، فيليب: **السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي**، ترجمة وتقديم، عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
95- لوكاتش، جورج: **الرواية التاريخية**، ترجمة، صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.
96- مارتن، والاس: **نظريات السرد الحديثة**، ترجمة، حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
97- ماي، جورج: **السيرة الذاتية**، تعريب، محمد القاضي وعبد الله صولة، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، تونس، 1992.
98- مجموعة من النقاد: **الأدب والأنواع الأدبية**، ترجمه عن الفرنسية، طاهر حجار، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1985.
99- هوف، غراهام: **مقالة في النقد**، ترجمة، محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ط1، 1973.

100-ويليك، رينيه وأوستين وارين: **نظرية الأدب**، ترجمة، محيي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

رابعاً: الدوريات:

101-إبراهيم، عبد الله: **السيرة الروائية- إشكالية النوع والتهجين السردي**، مجلة "نزوى"، عُمان، ع41، إبريل، 1998.

102-باختين، ميخائيل: **المتكلم في الرواية**، ترجمة محمد برادة، مجلة "فصول"، ع3، 1985.

103-بلحسن، عمار: **الإيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر(1930- 1962) دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب**، عرض محمد حافظ دياب(رسائل جامعية) مجلة "فصول" مجلد 5، عدد 3، 1985.

104-بلّحسن، عمار، بلحسن: **ما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا/ الأدب/ الرواية**، مجلة "فصول"، عدد 3، 1985.

105-جاد، عزت: **سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة**، مجلة "فصول"، 2005،ع1، م66.

106-حمودة، عبد العزيز: **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، مجلة "عالم المعرفة" ع 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو الحجة 1418، إبريل/ نيسان، 1998.

107-حميش، بنسالم: **ثقافة الرواية**، مجلة "مقدمات" ع 13-14، 1998 ، المغرب.

108-أبو خضور، محمد محمد: **الحب والموت في ذاكرة طفل**، مجلة "الفكر العربي" عدد 26، مارس 1982.

109-خليل، إبراهيم: **صورة الآخر في ثلاثية أحمد حرب**، مجلة "مؤتة" للبحوث والدراسات، م14،ع5.

110-درّاج، فيصل: **ميخائيل باختين: الكلمة، اللغة، الرواية**، مجلة "الآداب الأجنبية"، دمشق، العدد 99، 100، صيف وخريف 1999 .

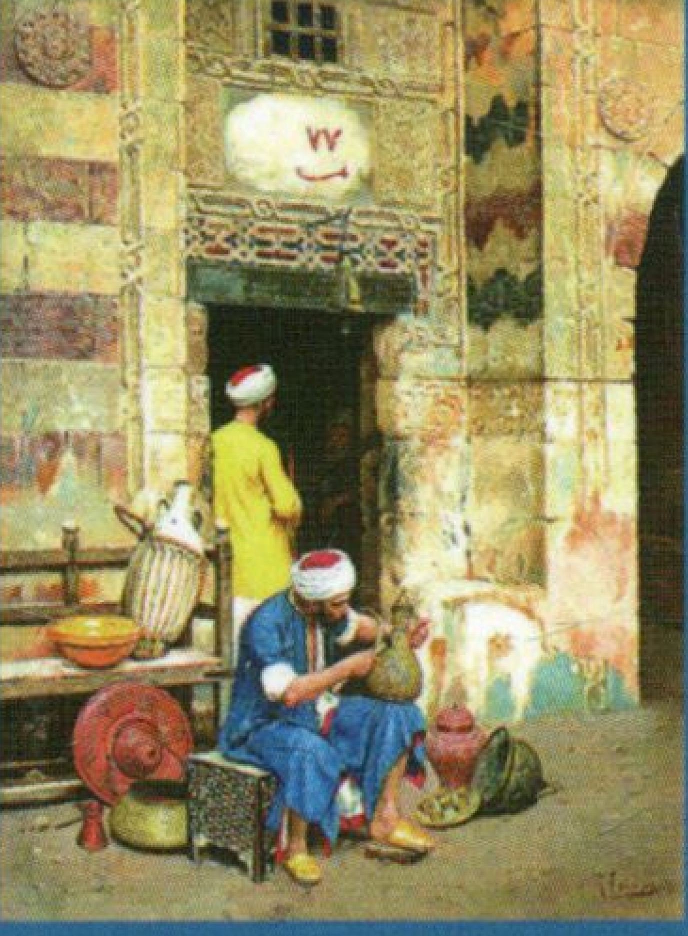
111-رشيد، أمينة: **سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي**، مجلة "فصول"، عدد67، 2005.

112-سالم، جورج: **محمد ديب في ثلاثية "الجزائر" حياة شعب في تجربة روائية**، مجلة "الموقف الأدبي" اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد الثاني، حزيران، 1972، السنة الثانية.
113-سمير، إقبال: **رمزية سقوط غرناطة في ثلاثية رضوى عاشور**، مجلة "فصول" ع66، 2005.
114-الشمالي، محمد فتحي: **السردية التاريخية الحديثة "أرض السواد لعبد الرحمن منيف أنموذجاً**، مجلة "مؤتة للبحوث والدراسات"، المجلد العشرون، ع8، 2005.
115-عبيدات، حسن قسيم محمد: **رؤية الآخر في الرواية الفلسطينية(1973- 2000م)**، أطروحة دكتوراه، إشراف صلاح فضل، القاهرة، 2002.
116-العيد، يمنى: **السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة دراسة في ثلاثية حنا مينا**، مجلة "فصول"، م15، ع4، 1997.
117-غرايبة، هاشم: **عن التاريخ والرواية**، مجلة "البيان"، جامعة آل البيت، مجلد2، عدد2، ربيع 1999.
118-غزول، فريال جبوري: **الرواية والتاريخ- عرض الدوريات الأجنبية، الدوريات الأجنبية**، جيمس جويس في الذكرى المائة لمولده، مجلة "فصول"، 1982.
119-القاضي، محمد: **الرواية والتاريخ طريقتان في كتابة التاريخ روائياً**، مجلة "فصول"، مجلد 16، عدد 4، 1998.
120-لفتة، محمد نجيب: **والتر سكوت والرواية التاريخية**، "المجلة الثقافية"، الجامعة الأردنية، ع40، آذار، 1997.
121-مرتاض، عبد الملك: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، مجلة "عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 240.
122-موسى، شمس الدين: **رواية المستنقع والسيرة الذاتية**، مجلة "فصول" عدد 26، مجلد 2، 1982.
123-الحجمري، عبد الرحمن: **هل لدينا رواية تاريخية**، مجلة "فصول" مجلد 16، عدد 3، 1997.

124-يوسف، شوقي بدر: **محمد ديب وثلاثية الجزائر**، "جريدة الأسبوع الأدبي" العدد 1046، تاريخ 10/ 3/ 2007.

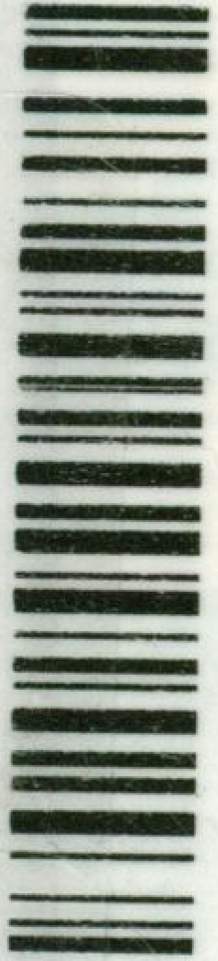
خامساً: المواقع الإلكترونية:

125-دومة، خيري: **رواية السيرة الذاتية الجديدة قراءة في بعض "روايات البنات في مصر التسعينيات**، مجلة:" نزوى"، ع 36. (موقع على شبكة الإنترنت).
126-عصفور، جابر: **الهوية الثقافية واللغة** (نشرت بجريدة الأهرام) 3/ 4/ 2009، (موقع على شبكة الإنترنت).
127-الغانمي، سعيد: **آركولوجيا الفرح والحداد في (أرض السواد)**، مجلة "نزوى"، العدد 35. (موقع على شبكة الانترنت).
128-فيلالة، شكير: **أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي**، (موقع على شبكة الإنترنت): www.aljabriabed.com.
129-مناصرة، حسين: **السيرة الروائية**، (موقع على شبكة الإنترنت) manasrah.maktooblog.com.



Al-Khetab Al-Sardi Fe Al-Rewayah Al-Arabeyh

إن حجم الدراسات والممارسات النقدية التي أولى أصحابها دراسة الخطاب ومستوياته واسع جداً، سواءً على صعيد الدراسات الغربية أم العربية. وهي، في أغلبها، تقع ضمن الإطار الألسني البنيوي الذي أفضى إلى الاتجاهات السيميولوجية - الثقافية الفلسفية. وكان من بين الجهود التي بذلت في إطار الألسنية البنيوية، تلك التي بدأت مع فرديناند دي سوسير، وزيللج هاريس، وإميل بنفنست، وغيرهم من الألسنيين. أما عن الجهود التي بذلت في الإطار السيميولوجي، عبر الألسنية البنيوية للخطاب، فذلك ما نجده عند ميخائيل باختين، وفلاديمير بروب، وغريماس، ورولان بارت، وميشال فوكو، وتودوروف، وجيرار جينيت، وغيرهم من النقاد البنيويين. وأما على صعيد الدراسات العربية، فقد ظهر عدد كبير من المهتمين في دراسة الخطاب السردي، كان من أبرزهم: صلاح فضل في دراسته "نظرية بنائية في النقد" 1987، و"أساليب السرد في الرواية العربية" 1992، وسعيد يقطين في دراسته "تحليل الخطاب الروائي" 1988، و"انفتاح النص الروائي- النص السياق" 1989، ومحمد خطابي في دراسته "لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب" 1991، ومحمد مفتاح في دراسته "المفاهيم معالم- نحو تأويل واقعي" 1999، وحسن حنفي في دراسته "تحليل الخطاب" 1997. وغيرهم من النقاد.





Modern Book's world
للنشر والتوزيع
الاردن - اربد - شارع الجامعة
www.almalkotob.com

تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com


9789957708313